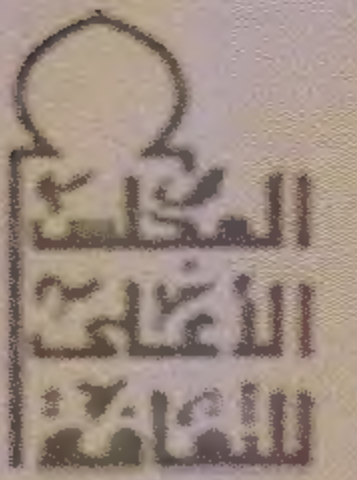


# بيئة الصعيد



صورها وآثارها في السرد



علاء الدين رمضان



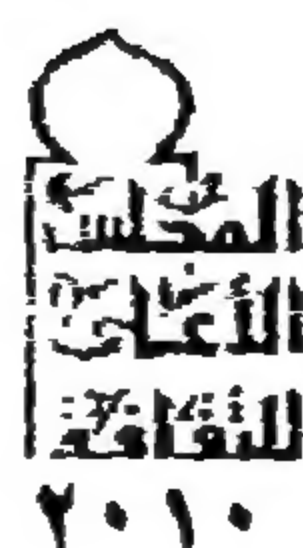


المجلس الأعلى للثقافة

# بيئة الصعيد

صورها وآثارها في السرد

علاء الدين رمضان



## المجلس الأعلى للثقافة

<b>بطاقة فهرسة</b> <b>إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية</b> <b>إدارة الشئون الفنية</b>
رمضان ، علاء الدين بيئة الصعيد - صورها وآثارها فى السرد / تأليف: علاء الدين رمضان القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١ ، ٢٠١٠ ٣٤٤ ص : ٢٤ سم . (أ) العنوان:
رقم الإيداع ٢٠١٠ / ٤٩٤٤ الترقيم الدولي 9 - 937 - 479 - 977 - 978 I.S.B.N. طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الأفكار التى تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هى اجتهادات أصحابها،  
ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس.

### حقوق النشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 27352396 Fax : 27358084.

WWW.SCC.gov.eg



## فهرس

الإهداء .....	5
المقدمة .....	7
بيئة الصعيد وأثرها لدى بعض كُتّاب الجنوب .....	11
المكانان الجمالى والإبدالى فى نماذج قصصية من الصعيد .....	61
ناى وجديلة وخلخال .....	95
العودة إلى جوبال .....	105
المطروح فى مقابل المختزن.. فى البيوت البعيدة .....	155
الصعيد فى أدب يحيى حقى .....	179
المؤلف .....	341







## الإهداء

إلى بيئة الصعيد...، بيئتي التي عشتها قريباً..  
إلى الكنز المخبوء وراء صحرائها وواديها...، جبالها وسهولها...، بسطها  
وآكامها...، صمتها وألسنة أهلها..  
إلى هذا الوحش الكاسر وتحولاته الطيبة..  
إلى القوة واللين...؛ خطّ الصعيد مصطفى هاشم...، وابن بيئته  
وعُمومته الحكّاء المرح الشيخ مصايب الجهنى..  
إلى قطار الصهد وحمار القايلة..  
إلى كل أهل الصعيد وأشْيائه...، سهوله وآكامه ، صحاريه وحقوقه  
الخصيبة، جذبه ومائه.. إلى عيني التي تراه.. ودوماً: جميلاً..  
إليكم..

عملى وعينى؛

لتنظروا إليه.

صعيداً.. جميلاً

علاء الدين رمضان

ساحل مدينة طهطا فى ٢٠ من يناير ٢٠٠٩







## المقدمة

الصعيد بيئة ديموغرافية شديدة الخصوصية، بكل ما فيها: مكانها وناسها، أرضها وطقسها، حيوانها وزرعها، صروفها وظروفها،،،، لذا خلّقت أثراً مختلفاً لدى الأدباء الذين عاشوها أو عاشوا فيها، كلُّ نظر إليها نظرتة الخاصة، المختلفة بالضرورة، عن نظرات الآخرين، لكن اجتمعت الكتابات في مجملها على مشربين غالبين، أحدهما النظرة السلبية للصعيد والأخرى النظرة الغنائية العاطفية المحبة، وثمة تيار ثالث ظل محايداً، ولعل الباعث الرئيس وراء اختلاف الرؤى حول الصعيد تنوع البيئات الداخلية في الصعيد وتنوع الاتجاهات الاجتماعية وسعة رقعته التي خلقت تغييراً في الطرح البيئي استتبع تغييراً في الرؤية الراصدة، كما أن الكتاب أنفسهم منهم من جاء الصعيد مبكراً مثل يحيى حقي، ومنهم كان أكثر تبكيراً لكن الزمن هو الذي تأخر قطارده به، مثل الروائي الصعيدي وائل سليم عباس ابن قرية شطورة التابعة لمدينة طهطا في محافظة سوهاج، منهم من جعل بيئة الصعيد مسرحاً وخلفية للأحداث، ومنهم من جعلها الأحداث نفسها، فالاختلافات كانت وليدة التنوع ووليدة الاتساع ووليدة تغيير الرؤى وطولية الزمن، فالصعيد نفسه تغيير رأسياً وأفقياً، فبيئة الصعيد عند الأديب محمود الطهطاوي، هي بيئة التلاقى الوطني لشقى المجتمع المسلمين والأقباط، وهي رؤية لها ظلالها في كتابات جمالات عبد اللطيف، بينما البيئة الخاصة التي تقدم جوهر الصعيد نجدها عند زكريا عبد الغنى وأحمد أبو خنيجر وخالد أبو النور، وهناك البيئة الجبلية المحاصرة بالجذب، كما أشار إليها يحيى حقي، فترك أثراً عند جمالات عبد اللطيف، وتقابلها البيئة الساحلية المحاصرة بأساطير

الماء عند سعيد رفيع، هذه بيئة الصعيد رأسياً أما أفقياً فرؤية يحيى حقى لمنفلوط عام ١٩٢٨م، كانت أكثر حيادية وشفافية من رؤية مريام كوك عام ١٩٨٣م، للبيئة نفسها، ونظرة محمد عبد المطلب ومحمد محمود عثمان ومحمود الطهطاوى لبيئة الصعيد، تختلف فى الرؤية والاتجاه والطرح عن رؤية أحمد أبو خنيجر وزكريا عبد الغنى وجماليات عبد اللطيف وسعيد رفيع.

وهذه الدراسة تجتهد فى رصد هذه الآثار والرؤى من خلال تحليل عدد من الكتابات السردية لأدباء من داخل وخارج البيئة، تناولت أعمالهم الصعيد من قريب أو من بعيد، فمن القريب بوساطة التحليل والتناول الصريح ومن البعيد بشرط الوعى المباشر المستقى من بيئة الصعيد والقصد إلى ذلك، لدى كُتّاب من أهل الصعيد، كاتجاه البحث عن الجذور عند محمد محمود عثمان، أو التوافق الاجتماعى عند محمود الطهطاوى.

وقد تناولت الدراسة فى مقالاتها عدداً من الكُتّاب على رأسهم الكاتب الرائد الكبير يحيى حقى، وهو من الكُتّاب الذين لا ينتمون إلى الصعيد لكنه عاش فيه وقتاً وإن بدا يسيراً (عامى ١٩٢٧م - ١٩٢٨م)، إلا أن أثره ظل ممتداً فى أدبه طويلاً طويلاً، وتعد صعيدياته من أنفس ما كُتب عن الصعيد، فهو كنز نفسى وتاريخى، ومخزن للعديد من المظاهر البيئية والممارسات الإنسانية فى الصعيد ولأهل الصعيد والوافدين عليه من الموظفين والعمال الذين عاشوا تحت مظلة هذه البيئة تواؤماً أم تنافراً، ومن داخل البيئة تناولت الدراسة أعمال الكُتّاب: أحمد أبو خنيجر (أسوان)، وجماليات عبد اللطيف (الشيخ مسعود - صحراء طهطا)، وخالد أبو النور (جهينة)، وزكريا عبد الغنى (أسيوط)، وسعيد رفيع (البحر الأحمر)، والطيب أديب (قنا)، ومحمد عبد المطلب (سوهاج)، ومحمد محمود عثمان (سوهاج)، ومحمود رمضان الطهطاوى (طهطا)، وهند محمد عبد الرحمن (طهطا).



وأخيراً لا يفوتني أن أعتذر عن أخطاء قد تفوت عند المراجعة، لكنها لا تخفى عند التلقى، ثم إننى أتمنى أن يجد القارئ فى هذه المقالات المتعة والفائدة معاً، وأن يجد فيها الباحثون والمعنيون، إصبعاً تشير بوعى إلى مناطق قادرة على العطاء جديرة بغرس بذور جهدهم فى تربتها الخصبة، طموحاً إلى الاتجاه نحو هذه البيئة الغنية التى تنطوى صفحاتها، عاماً بعد عام، فمن نهل منها ظفر بعزير، كما فعل أستاذنا وأديبنا الكبير يحيى حقى.

والله من وراء القصد

المؤلف

علاء الدين رمضان





## بيئة الصعيد

### وأثرها فى الكتابات السردية لدى بعض كُتّاب الجنوب

#### ملخص الدراسة:

هذه دراسة تتناول بيئة الصعيد وأثرها فى الكتابات السردية لدى بعض كُتّاب الجنوب، وقد تشكلت لدىّ فى خمس نقاط، سبقها حديث حول المكان فى العمل السردى ومفهوم البيئة ومكانتها فى الدراسات الأدبية، ثم النماذج الخاضعة للدرس النقدى ومستويات عرض التجربة البيئية فيها، شرعت بعدها فى الحديث عن التجارب البيئية لنصوص الدراسة، فتناولتُ أولاً البيئة المجردة، وثانياً البيئة المكانية، وتناولت ثالثاً صوراً بيئية من بينها البعد الفكى فى الشخصية الصعيدية، وموكب الزواج، واحتفالية الزفة، وصورة الطب الشعبى، وصورة صراخ الموت، وصورة امتزاج الولادة والموت، وتحزين الأطفال، ولجوء الأم إلى بيع الترمس المبلول لإعالة أطفالها الفقراء، والتجارة بالمبادلة، والمعتقدات الغيبية، والمجاذيب، وضاربة الودع، وغيرها من الصور البيئية. ثم تحدثت ضمن جدول الصور البيئية عن بلاغة الإسقاط البيئى، وأنهيت حديثى عن الصور البيئية بعرض نماذج بيئية لصيقة بالمجتمع، منها نموذج العاشق، ونموذج الصعايدة، ونموذج الوافدين، ونموذج الغريب، وشخصية العجوز، ثم المرأة النموذج ممثلة فى الأم كنوز وسعاد السلوعة.

أما النقطة الرابعة فتحدثت فيها عن التغير الاجتماعى الذى طرأ على بيئات التجارب، ورصدتها النصوص، وتحدثت فيها عن مفهوم التغير الاجتماعى، ثم عن نموذجى التغير بين المجتمع المتوافق والمجتمع القائم على حتمية الصراع، وفى حديثى عن تغير المجتمع القائم على حتمية الصراع رصدت نوعين من الصراع هما الصراع الداخلى بين الفرد ونفسه أو بين أفراد البيئة الواحدة، وهو صراع داخلى نفسى

أو مجتمعى داخل البيئة الواحدة، ثم النوع الآخر: الصراع الخارجى وهو صراع البيئات.

وفى النقطة الخامسة والأخيرة تحدثت عن البعد الثقافى للبيئة، أعقبت ذلك بحديث حول عدد من المآخذ الصديقة، من بينها عدم التناسب والتجمل الصياغى واستظهار ما أضمره النص، ثم ختمت بالمآخذ الرئيس وهو التدخل المعرفى من قبل الكاتب / السارد فى المتن الفنى بوصفه مؤلفاً.

### المكان والبيئة:

ولعل الأنسب للمقام أن أبدأ هذا طرح بحديث عن المكان والبيئة، والمكان فى العمل السردى يُعد مصطلحاً مُحيراً لدى بعض النقاد ومرفوضاً لدى آخرين، لكن دراسة البيئة ليست كذلك، وإن أدخل إليها بعضُ الدارسين والباحثين ما يجعلها تُوغل فى الثقل الذى لا يقبله الفن، وإن كان يقصد إليه العلم، كما فعل (هيبولت تين) فى دراسة الأثر البيئى على الأدب والأديب، بتفاصيلٍ مَوغلةٍ فى الدقة التى تُعنى من ناحيةٍ أخرى التَزَيُّد.

ثم إننى أرى أن الدخول إلى النص واستقراء فضاءاته وطروحاته من خلال هذه الفضاءات التى يُسميها عبد الملك مرتاض الحيز، أهم من الدوران حول تحقُّق أو عدم تحقُّق الوجود المادى للبيئة، لذا أثرتُ التحولُ من الملاحقة المادية للبيئة إلى استقراء أثرها، وهو بابٌ واسعٌ فسيح، فانتخبتُ من شِعابه الصعید، هو أوَّلَى بنا ونحن أوَّلَى به.

وأشير فى البدء إلى أنتى جمعت لإعداد هذه الدراسة مجموعات قصصية وروايات لم أكتب عنها كلُّها، وإن كنتُ قد قرأتها وأجلَّتُ الطرفَ فى غيرها من أعمال أبناء المنطقة الجغرافية التى اتخذتُ منها الدراسة نطاقاً لها.



وقبل الخوض فى النظرات التحليلية لبيئات النصوص المكرسة للدرس النقدي هنا، أود أن أقدم مهاداً حول البيئة فى الدراسات الأدبية، تلك التى ترى أن البيئة مجموعة العوامل والظروف الخارجية التى تحيط بموضوع العمل، وتملك تأثيراً فى النمو والخصائص، سواء كانت هذه العوامل مادية أم اجتماعية، وبعبارة أخرى: تطلق (البيئة) على " المجتمع المحلى " ممثلة فى " تلك الشروط الاجتماعية أو الطبيعية فى حياة الناس " .

فالبيئة تتركب من شقين متمازجين هما: العوامل الجغرافية والعوامل الاجتماعية، يضاف إليهما فى المتن الإبداعى نوع آخر من العوامل هو العوامل الوجدانية التى تُعنى بالتوافق أو التنافر مع البيئة المحيطة، فالعوامل الجغرافية، من سطح ومناخ، أجزاء من البيئة، ولكنها ليست هى كل البيئة، ويخطئ من يقصر مفهوم البيئة على تلك العوامل الجغرافية، لأن البيئة فى حقيقتها مفهوم إنسانى عام، وتختلف درجة السيادة بين العاملين الأولين الجغرافيا والطبيعة، بحسب القيمة الحضارية للمجتمع، وينعكس أثر هذه السيادة على العامل الثالث وهو البعد الوجدانى المؤثر، فالظروف الطبيعية لها السيادة على العوامل الاجتماعية فى المجتمعات البدائية، وتقل درجة هذه السيطرة كلما ارتقت المجتمعات، إذ تزداد العوامل الاجتماعية قوة وتأثيراً، إذا أصبح الإنسان سيد نفسه، وسيد وجوده، يُسخر ما فى الطبيعة لحاجته، حتى إنه يمكن قياس التقدم الحضارى بمحاولات الإنسان للسيطرة على الطبيعة وتسخيرها لغاياته.

والبيئة بمقوماتها وعواملها، دور مميز ينعكس على النصوص الأدبية المنتجة فى نطاقها، كما تؤثر فى سلوكيات الأدباء واتجاهاتهم الأدبية والفكرية، وقد يتخطى أثرها الأديب وعمله الأدبى ليصل إلى منطق الإبداع نفسه، فالكاتب ليس بملكه التخلص من آثار البيئة الاجتماعية التى نشأ فيها.

ولا نستطيع أن نجد على هذا القول دليلاً أقوى من أفلاطون، وجمهوريته<sup>(١)</sup>، التى قسمها إلى ثلاث طبقات: حكماء يرأسون المدينة، وجند ينودون عنها، وعمال

يوفرون لها وسائل الحياة المادية<sup>(٢)</sup>، فهذا التقسيم يتضح مدى تأثر أفلاطون بالمجتمع اليوناني وقيمه الاجتماعية، على الرغم من محاولته للخروج عليه، بل إنه تأثر به ووافقه في موطن الاختلاف ذاته، فالعمال في تنظيم اجتماعي كان يُجمع على أن العمل من اختصاص العبيد، لم يكن بدُّ من أن ينزلوا المنزلة الثالثة، والجند في بلاد كانت هدفاً لجحافل الفرس، فهي محوجة إلى من يرد عنها عدوانهم بعد أن هدها فناء محقق، كان من الطبيعي أن ينزلوا منزلة تسموا على منزلة العمال، ويتمتع باحترام المجموع، أما رئاسة الحكماء للمدينة فذلك حلم ذاتي رآه أفلاطون بعين الحكيم المتطلع،،، وهكذا " لم يكن أفلاطون نفسه فوق بيئته أو نائياً عنها "<sup>(٣)</sup>، بل يتضح مدى تأثره بها.

فإذا وصلنا إلى بيئة النماذج التي بين يدي، فإنها مكنتني من النظر إلى ما تقدمه من بيئات من خلال منظورين، إذ صُنِّفَتْ تلك الطروحات إلى شكلين من حيث المعالجة، فكانت هناك بيئات مظهرية كما كانت هناك بيئات ضمنية؛ استناداً إلى منهج النتاج الأدبي الذي ينطوي على مستويين تكوينيين حتميين<sup>(٤)</sup>؛ أولهما: البلاغ المظهرى، الذي يعنى ظاهر الخبر المصوغ لعرضه على الجمهور، أى المستوى الأولى للتعبير الأدبي، وهو مستوى الشكل البنائي للنص ودلالته الأولية.

والآخر الإبلاغ الجوهرى؛ المضمونى: وهو مستوى الإيحاء والعمق، أو ما سماه الإمام عبد القاهر الجرجاني " معنى المعنى "<sup>(٥)</sup> إذ ينقل من خلاله الأديب مضمون النص أو دلالته، أو العبرة التي يحاول نقلها إلى المتلقين وإقناعهم بها، وهو المستوى المركب من مستويات التعبير الأدبي.

وقد حاول كُتَّابنا تصوير قطاع من المجتمع المصرى فى بيئاته المختلفة والمنوعة، داخل إطار تاريخى صريح أو ضمنى، أو فى حل من ذلك الإطار أحياناً، وتناولوا بتحليل نماذج بيئية من خلال تلك البيئات والصور والنماذج البيئية التي قدمتها كتاباتهم، كما تناولوا - بالوصف - أماكنه وهيئته الاجتماعية، وهم أيضاً وقفوا أمام



التحولات الحضارية والمتغيرات الاجتماعية، متأملين راصدين متعمقين فى تحليل البيئات الساكنة والمتحركة.

ومن نتاج هذه الرؤية أمكن تحديد نوعين رئيسيين للبيئة، يتمثلان فى المظهر البيئى المستقر، أو المتتابع، ولى أن ألتمسنهما من خلال دراسة الإطار البيئى الذى أخضعه الكتاب للعرض الوصفى فى كتاباتهم من خلال التصوير المكانى، وتنقسم تلك البيئات بحسب تناولهم لها إلى جدولين كبيرين هما:

الطبيعة الساكنة: وهى مجموعة الظواهر والمظاهر<sup>(٦)</sup> الاجتماعية الثابتة، وتتمثل فى المظهر المكانى المستقر وعوارضه، فيمثل البيئة المكانية للعمل الأدبى، ويمكن تسميته بـ " البيئة المجتمعية "<sup>(٧)</sup>، بينما يمثل النوع الثانى حركة الزمن والتاريخ والحياة وتطورها داخل العمل، وهو ما يسمى " البيئة الاجتماعية " .

الطبيعة المتحركة: إذا كانت البيئة الساكنة هى التى تمثل الشكل البيئى، فإن البيئة المتحركة هى المستوى الضمنى الذى يشتمل عليه هذا الشكل البيئى، وهى المظهر الحركى الذى يدور بداخل البيئات الساكنة، مصطبغاً بمقوماتها، كالعادات والتقاليد والسلوكيات، والخصائص الاجتماعية، ويدخل فى هذا الإطار الأسرة والأصدقاء وزملاء العمل والجوار، وغيرها من الأصناف والعناصر البيئية القابلة للتغير المرن - مضموناً - بمعطياتها المظهرية نفسها.

### التجارب البيئية:

وعلى الإجمال أشير من هذا المنطلق إلى أن الكتاب الذين اعتنوا فطرةً أو قصداً بالبيئة المكانية فى أعمالهم، اختلفت رؤيتهم للمكان وبيئته فانتقسمت إلى أنماط، نجد منها: عند سعيد رفيع المكان يستوعب الذاكرة الاجتماعية أو الجمعية، بينما الذاكرة الجمعية عند أحمد أبو خنيجر هى التى تستوعب المكان، وهناك نمط ثالث من أنماط

ارتباط الذاكرة بالمكان عند الكاتبة جمالات عبد اللطيف يتمثل فى ارتباط المكان فى أعمالها بالذاكرة الشخصية الذاتية.

وننتج عن ذلك قرب أو بعد الأديب عن بيئته التى يعالج قضاياها أو يرصد أثرها ومجتلباتها، وتلك البيئات نفسها فرضت سماتها الرئيسة على المعالجة، فنجد السمات البيئية الخاصة عند كل أديب بحسب بيئته ومعايشاته فيها، فعند سعيد رفيع البيئة الساحلية، وعند أحمد أبو خنيجر بيئة النيل والجبل، وعند جمالات عبد اللطيف البيئة الصحراوية ثم البيئة الاجتماعية للصعيد الأوسط عند زكريا عبد الغنى ومحمد محمود عثمان والطيب أديب، كما سادت مظاهر البيئة الريفية لدى جل هؤلاء الكتاب، الذين تنوعت عندهم جميعاً الصور البيئية التى تعرض لجوانب خاصة إن لم تكن شديدة الخصوصية والاتصاق ببيئة الصعيد، كما هى فى كتابات أحمد أبو خنيجر وجمالات عبد اللطيف وزكريا عبد الغنى والطيب أديب.

وقد رأيت تحديد نقاط للدخول فى أعماق المتن السردى لنصوص الدراسة، أستهلها بالبيئة المجردة:

### أولاً: البيئة المجردة

هذا اللون من أساليب العرض البيئى يعتمد على طرح الإطار البيئى غير المحصور، وهو إطار تتضح فيه بعض السمات دون النص على انتماء مكانى محدد، يستعين المتلقى فيها ببعض المظاهر النصية أو المعرفية الخاصة، وهو بهذا المفهوم يفرق بين نوعين من المتلقين، فهناك متلقٍ من داخل البيئة الهدف وآخر من خارجها، فمثلاً محمد عبد المطلب، فى مجموعته (ثرثرة رجل طموح) قدم بيئة غير خاصة، بيئة مجردة أقرب إلى المدينة بمفهومها الكامل الذى يجعلها بعيدة كل البعد بمواصفاتها عن بيئتنا فى الصعيد، لكنها اشتملت على صور كاشفة، منها ما هو عام أيضاً

يطابق واقعاً معهوداً لدينا أبناء تلك البيئة، مثل مشهد من ليلة الأحد فى قصة (القصة)، يقول: " ساعة خروج الكنيسة ووقت تجمع الأصدقاء بالنادى على قصة جديدة، أو قصيدة متوهجة"، هذا هو المشهد المألوف فى سوهاج ليلة الأحد فى الموعد الأسبوعى لنوة نادى الأدب، لكن المتلقى المجرد لا يملك هذه المعلومات عن واقع التجربة ليكتشف أنها تعرض جانباً من بيئة الصعيد، وبالتالي سينظر إليها بوصفها بيئة مطابقة لمعهوده هو، كما رأيناها نحن مطابقة لمعهودنا ومعاهدنا، ويدعمها كذلك مشهد جلسة الضباط ومن حولهم صف العساكر أمام باب قصر الثقافة، فى القصة نفسها ينطبق عليه الأمر نفسه.

فصورة البيئة لا المكان هى الأجلى عند محمد عبد المطلب، وهو أمر دقيق وفى غاية الأهمية أن نفرق بين الاثنين، فالمكان هو البعد المادى الذى تدور فوقه ومن حوله وعنده وقائعنا بينما البيئة هى سلوكيات الواقع وأبعاده الوجدانية مقترنة بمكان وقوعها، لكن نجد أن بإمكاننا أن نستشف من جماع الصور المكانية خصائص بيئية هى عند محمد عبد المطلب أقرب إلى المدينة منها إلى الصعيد، كما هو الحال لدى بعض الكتّاب هنا من الذين لا يميلون لاستخدام البيئة المكشوفة مسرحاً لعرض تجاربهم الفنية، بل حتى قصصهم التى تناولت أمكنة غير مدنية هى إلى الريف أقرب، ومن المهم الإشارة إلى أنه لا وجود للصعيد فى قصص ومجموعات كثيرة كتبها أهل الصعيد أنفسهم، ومع ذلك فهذا الأمر لا ينتقص مطلقاً من المجموعات المميزة التى كتبها كتّاب مميزون نون أن يظهر فيها الأثر البيئى للصعيد.

وهذا النمط أو النوع البيئى موجود عند معظم كتّاب الدراسة ومن بينهم السيدة جمالات عبد اللطيف فى مجموعتها (كف مريم)، التى تسيطر عليهابنى الفلسفية والرامزة، وتبدو مأخوذة بتجريد أفكارها الموضوعية للحد الذى يجعلها تجفل بعيداً عن البيئة على الرغم من امتزاجها بموضوعاتها ونفسياتها لترتمى بين أقدار الذات الراوية ورؤيتها الشخصية ورؤاها الإنسانية، فاهتمام جمالات عبد اللطيف فى أعمالها



اهتمام إنسانى أكبر منه بيئى أو مكانى على الرغم من ظهور هذه الأبعاد المكانية والبيئية فى أعمالها إلى درجة واضحة،،، فقد تستغرقها قصة نون وضوح اتجاه بيئى محدد، بينما تستخدم إشارات بيئية ودلالات ربما تعد من قيم البيئة فى الصعيد مثل قولها: " أنت لا تراها إلا نهاراً وهى مجللة بثيابها السوداء، ملثمة بطرحتها، لا يظهر منها إلا عيناها، وحتى الجزء الذى يظهر من ساقىها المثلثتين البيضاوين تغطيهما بطبقة من الطين المخفف حسب أوامر جدتى،،، وقد يردنا إلى البعد البيئى عندها إشارة عابرة إلى صيحات الدجاج أو مفردات بيئية من صميم الحياة فى الصعيد، فتقول مثلاً: " الحرام الصوفى الخشن الملقى فوق المصطبة، الملىء بالحشرات الصغيرة المزعجة " .

لكن حتى وإن اختلفت العلامات البيئية الفارقة لدى بعض نماذج الدراسة إلا أن هناك دائماً كما ترى جمالات عبد اللطيف فى قصة (الليل وما وسق): " مسافة طويلة تلك التى تفصل قرينتنا عن المدينة " .

وقد تتخذ البيئة المجردة سمة وجدانية كما فى قصة يا عزيز عيني للكاتبة جمالات عبد اللطيف إذ استخدمت الكاتبة الطرحة بوصفها معادلاً موضوعياً للأرض، تقول: " قلت لى فى آخر خطاب لك إنك تحتاج أكثر ما تحتاج،،، تشتاق أكثر ما تشتاق، أن تضع رأسك المتعب فوق صدرها [أى أمه]، لتشم رائحة طرحتها، لا تعرف سر غموض تلك الرائحة التى تناغى روحك وتبعث فى نفسك هزج الفلاحين فى موسم الحصاد وغناء العصافير فى موسم جنى القطن، رائحة هى خليط من أنفاس الأرض حين يبللها المطر ورائحة الليمون حين يزهر " .

ويتحقق وجود البيئة المجردة من خلال ما يسمى بالجو البيئى، فمثلاً فى قصته " طير أخضر " يعرض الكاتب زكريا عبد الغنى جواً بيئياً هو على الرغم من عدم نسبته إلى الصعيد إلا أنه أقرب إلى بيئة الصعيد من غيرها، فالقصة تحكى عن طفل يحب اقتناء وتربية الكتاكيت فوق السطوح المشمسة تحت السماء الصافية وينب عنها الحدأ

بقوله " حدّ،، يا مدّ " وفى الليل ينكمش فى صدر أمه ويطلب إليها أن تحكى له حكاية الغولة، وهو يزداد انكماشاً فى صدرها.

فالتكايت والشمس والحدأ وحكايات الغولة، وإن كانت كلها لا تقطع بنسبة بيئية، لكن ضم الانتماء البيئى للكاتب يجعلنا نجرها نحو الصعيد ونعدها بيئة مجردة.

## ثانياً: البيئة المكانية

كل هذا يأخذنا إلى البحث عن المكان من خلال الوصف المكانى، ففى قصة "غروب فى منتصف النهار"، تقدم الكاتبة جمالات عبد اللطيف البيئة الصحراوية، من خلال الوصف المكانى، تقول: " أحببت المكان هنا، أحببت بيتنا الصغير ذا الطابق الواحد، يتوسط تلك البقعة الخضراء المتفجرة بالحياة وسط هذه الصحراء الشاسعة ".

ويصف أحمد أبو خنيجر بيئته الجبلية وصفاً مكانياً أيضاً، فيقول: " تبدو لها البيوت كبصقة فى كف الجبل القابض عليها، شمس الظهيرة تبينها ملمومة، ضيقة، واطئة، متلاصقة، لا يقطعها سوى شوارع متعرجة نازلة من الجبل حتى الزروع محدودة المساحة بين النهر والجبل، سياج النخل يقوم كثيفاً حول جانبي التربة يجعل رؤية النهر متعذرة من طريق الحاجر الذى يمر أسفل النجع ".

هذا الوصف المكانى يصل إلى الدرجة القصوى من درجات القرب من الواقع المسمى، لكنه يحتفظ بمكانته الأدبية وقيمتة الفنية، فالخطر الحقيقى هو الدخول إلى منطقة الواقع المسمى أو النمط البيئى المكشوف بوساطة التحديد المكانى الذى يلجأ إليه بعض الكتاب إيفالاً فى فرض النمط الاجتماعى والعمق البيئى، ومن أمثلة ذلك: النص على اسم سوهاج فى مطلع قصة " يا عزيز عيني "، الذى قصدت فيه الكاتبة جمالات عبد اللطيف إلى التحديد المكانى الصارم، حيث بدأت قصتها بتحديد مكانى مباشر يدل على مكان محدد فى الصعيد: " سوهاج - قرية (،،،)،،، ".

ويقابل التحديد المكانى عند جمالات عبد اللطيف فى بدء " يا عزيز عينى " ما يمكن أن يسمى بالتحديد البيئى عند أحمد أبو خنيجر فى " نجع السلوعة "، حيث إن عنوان الرواية عنوان صريح ومباشر أيضاً يدل على مكان مسمى هو "نجع السلوعة"، ثم يسمى الكاتب "نجع السلوعة" بنجع الجبل، ويوضح أن التسمية الأصلية هى (نجع الجبل)، بينما مسمى السلوعة من قبيل التنايد بالألقاب، فعنوان الرواية يكاد يشير إشارة صريحة إلى أن الكاتب عقد العزم مسبقاً على عرض صورة متكاملة للحياة البيئية فى نجع السلوعة بوصفه جزءاً من الصعيد الضيق الذى يسكن فوق النهر وتحت الجبل، بين الليونة المفرطة والصلابة الموغلة فى القسوة، وهو المدخل الذى يجب قراءة رواية " نجع السلوعة " من خلاله أو لا يجب، وإنما لنعلم وحسب أن السلوعة هى الأخرى تعنى المرأة الهجين نصف الإنسية ونصف الجنية، التى تخلقت نتيجة تزاوج بين الإنس والجن، وهما بالضرورة عالين متناقضين تناقض القسوة واللين والجبل والماء.

وهنا بالضرورة يميل الكاتب إلى التصوير المكانى الذى يعد لدى بعض الكُتّاب من العلامات المميزة فى أدبه كما هو الحال عند زكريا عبد الغنى، فيقول فى قصة (البلح ألوان): " مالت الشمس قليلاً فى اتجاه الغرب، فألقى الجدار ظله على الساحة، أمام تلك البيوت، ولم تكن غير ثلاثة بيوت تقابلها مندرّة منفصلة، تمتد بين البيوت والمندرة ساحة صغيرة، يجلس عندها أهل تلك البيوت فى الليالى الصيفية المقمرة، يتبادلون السمر والحديث، فإذا ضن الليل بقمره، استعانوا بلمبة صغيرة من الصاج يعبئونها بالكيروسين، وتظل نبالتها عبثاً للنسائم رقيقها وشديدها،،، أما فى النهار فتخلو الساحة من روادها إلا عندما يمتد ظل الجدار، فيأتى السمان بحصير صغير يستلقى فوقه، ويأخذ فى متابعة الجريد فى أعالي النخلة التى تكاد تلامس الجدار حتى يتسلل إلى أجفانه فيغفو غفوة القيلولة،،، ".

فالكاتب هنا يعرض صورة مكانية لبيئة النص فى سبيل خلق الأثر الفنى، وهناك لون آخر قد يعد نقيضاً للأول يعرض فيه الكاتب جانباً من التاريخ البيئى أو استدعاءً



لهذا التاريخ يستوجب استدعاءً بيئياً بالضرورة، هذا الاستدعاء يجعل العمل صريح الانتماء فى نسبته إلى الصعيد، من هذا النمط استدعاء التاريخ البيئى فى قصة (الحكايات القديمة)، من مجموعة " البيوت البعيدة " لمحمد محمود عثمان، التى تعد من أبرز القصص التصاقاً ببيئة الصعيد، وعلى الرغم من ذلك نجد أن التصاقها بالبيئة يأتى من خارج النص الأدبى، استدعاءً من التاريخ البيئى للمنطقة التى عاش فيها الكاتب، ففى هذه القصة يعرض الكاتب ثلاث حكايات متصلة منفصلة عن الحرب، الأولى حول صندوق ذهبى يطير فى السماء له أزيز، يقطع جلسة الحكايات التى عقدتها الأم لأطفالها فوق سطح بيتهم، لكن الأم تطمئن أبناءها بأن ما رآوه وأزعجها لأنها تعلم حقيقته إنما هو طاقة القدر، وفى القصة الثانية يعرض الكاتب سقوط هذا الصندوق فى القرية المجاورة وصراع أهلها للفوز بنصيب من غنيمة ظناً منهم أنه كنز أهدته لهم طاقة القدر، حتى فض عنه جمعهم " شيخ الخفر"، وجلس فوقه قبل أن ينفجر انفجاراً مدوياً يحفر الأرض ويغضى المنطقة بدخانها الكثيف وتتطاير الأشلاء والشظايا فى كل اتجاه،،، أما الحكاية الثالثة فهى عن أب العائلة التى فى القصة الأولى، كانوا قد أخذوه من بيته ليصير مجنداً فى الجيش، فمات فى الحرب شهيداً ودفن غريباً،،،

والعلاقة البيئية بين الصعيد والقصة إنما هى كون الصعيد مسرحاً ومادة لأحداثها، فوقع حدث الصندوق كان فى بيئة الأحيوة غرب - مركز المنشأة، التى زارها الرئيس جمال عبد الناصر مواسياً أهلها فى مصابهم، وقد نسج الكاتب حول حدث الأحيوة هذا قصة تتدد بالحرب التى تفقدنا أحب ما نملك.

هذا الاستدعاء كما يكون اجتماعياً يكون تاريخياً، وكما يكون من التاريخ الرسمى الواقعى يكون من التاريخ النصى أيضاً، ففى نهاية نصه الروائى جعل أحمد أبو خنيجر الفصل الخامس الذى سماه "الغريب" أشبه بديالوج صوغى تتبادل أجزاؤه عنوانى "سعاد" و"الغريب"، وبعد مقدمة طويلة أنهاها بجملة تُعد مفصلاً صوغياً

ومحوراً مهماً في إدارة حركة التجربة الموضوعية داخل الرواية، جملة قال فيها: "كل هذا رأيناه، غير أننا في الصباح"، فيكشف أن بذرة الموضوع أو ما سميناه بالحكاية الأم ليست سوى عملية غرس البذرة لنسل السلوعة المرتقب، وهنا بدأ الكاتب في إحداث استدعاء داخلي أو محاور التقاء بين شخصية المجنوب الغريب وشخصية القلام، ثم يكشف عن نقاط التلاقى بين حكاية سعاد والغريب وحكاية الجد المسافر في الصحراء والجدة السلوعة، فسعاد بصقت على المجنوب الذي أخرج لهن عند الموردة آله، ورأى الغريب أنها أرادت أن تغسله بلعابها لتسكنه الرائحة، كما فعلت الجدة البعيدة لما أناخ لها الجد البعيد ناقته فحمته بلعابها في الصحراء، هنا لون من الطول، فالمجنوب يرى نفسه كالجدة البعيد وهي كالجدة السلوعة، ثم يرى نفسه موغلاً في الزمن متقاطعاً مع التاريخ البيئي الواقعي الموغل في القدم والآنى معاً، فيقول: "الآن أقف على باب السر، كالإله القديم وعضوه منتصب أمامه"، ثم يرتد إلى القلام فيقول: "أو كالقلام حين وقف بقلب النخلة".

فالكاتب يستخدم المحور الموضوعي لبذرة التجربة (الحكاية الأم)، ليدير حوله البنية الموضوعية للرواية على تباين أزمانها باستخدام الاسترجاعات المنفصلة الاستدعائية، التي تكتمل بها الصورة الفنية التي أرادها الكاتب لهذه الحكاية في تواصلها مع أصلها التاريخي الذي تُعد امتداداً له بدءاً من إله الخصب ووجهة النظر الصعيدية الخاصة تجاهه في أبيدوس، وحتى المجنوب في نجع السلوعة، فأهل الصعيد نقروا عن إله الخصب في أبيدوس وعضوه وفي نجع السلوعة اقتلع عضو المجنوب بالبائع نفسه الذي لدى الجانبين، وهو البائع الخلقى، مع تباين البواعث الخاصة الأخرى، التي يمكن أن يفصلها التاريخ البيئي، كالتخريب في أبيدوس والاستعانة بالمجنوب لغرس بذرة السلوعة، ثم اقتلاع عضوه بدافع فرط النشوة والتطلع الطاغى من سعاد السلوعة إلى الطيران الذي لا يطيقه الجسد الطيني الثقيل.

### ثالثاً: صور بيئية

الصور البيئية نمط مميز في النصوص ذات العلاقة بالبيئة الصعيدية إذ ترصد جوانب مميزة من ثقافة البيئة وعاداتها وتقاليدها الموروثة، وتختلف وجهات نظر الكتّاب في الفائدة المرجوة من وراء تلك الصور البيئية المستخدمة في نصوصهم، فزكريا عبد الغنى مثلاً يميل إلى الرمز والإيحاء، وهو لذلك أعنى بالصور البيئية من البيئة نفسها لأنها قادرة على خلق حالات الإيحاء والإسقاط، وسوف نتحدث بشيء من التفصيل عن بلاغة الإسقاط السردى في موطنه.

أما عن زكريا عبد الغنى فمن صوره البيئية، قول الراوى مخاطباً مشتاقاً: "سنبيت معاً فى الجرن وستغنى فى ليالى الربيع القمر، ثم تقطع الغناء وتقول: عفريت، عفريت"، وهنا تناص مع صيحة الولد الراعى الشهيرة الذئب الذئب، والكاتب يرجو من وراء صورته إلى إثبات البعد الفكاهى فى شخصية "مشتاق" وظرفه، ليعقد من طرف خفى مقارنة بين أحواله فى الماضى وما يستشرفه من حاله فى المستقبل بعد ما ألم به من مرض ثم ما ألم به من جراء المرض من أمور قاسية على رأسها زواج وهيبة من غيره.

وقد تنوعت الصور البيئية لدى الكتّاب، لأن الصورة عماد الصوغ الفنى، ودائماً نجد لها قائمة من وراء الكلمات والعبارات، منها الصور الأولية مثل صورة اللجوء إلى بيع الترمس المبلول فى القرى لإعالة الأبناء، فالأم فى قصة زكريا عبد الغنى "جريد النخل العالى"، احترفت بيع الترمس المبلول لتربى ابنها الضابط، كما أنها كانت تبيع بلح نخلاتها وتربى الدجاج والإوز من أجل تعليمه حتى أنها رهنّت من أجل ذلك قراريطها الثلاثة.

ومنها أيضاً صور صراخ الموت عند أحمد أبو خنيجر، الذى يقول: "هرولنا بخوفنا القديم من صراخ الموت الذى نعرفه ونعرف نبرته الحادة...".



وكذلك مشهد موكب زواج وهيبة وتحايل مشتاق لرؤيتها، الذى يصفه زكريا عبد الغنى، فيقول: "قبع مشتاق خلف النخيل، فوق ربة عند منعطف الطريق، وأقبلت وهيبة فوق الفرس، عند الربة كشفت عن وجهها النقاب، ورأها مشتاق"، ومن أبرز الموتيقات البيئية فى هذه القصة الغناء الذى يشتهر به مشتاق، صاحب الصوت الشجى.

وهناك الصور المركبة، وقد كثرت أمثلتها فى نماذج الدراسة، ومن أبرزها صور الزواج، التى تعرض خصوصية المكان الذى تنتمى إليه كل صورة على حدة، فمن صور الزواج عند الكاتب أحمد أبو خنيجر: مشاكسة الشباب للعريس وضربه بالسُّوف فوق ظهره، كما أنهم يجتمعون حوله واضعين أيديهم فوق كتفه صادحين بالغناء: "والورد كان شوك، من عرق النبی فتح".

والبنات فى عصر يوم الزفة يقمن بأخذ العروس والذهاب بها إلى بيت الجد تحت الجبل، يحملن معهن صحنين كبيرين مليئين بالفطير المسقى بالمرق، فوقه قطع اللحم الصغيرة، يأكلن صحنًا ويوزعن الثانى على أرجاء البيت ويبقن فى دق وغناء ومرح وتهارش حتى الغروب، ساعة نزولهن بالعروس ليبدأ تزيينها.

وينقل محمد محمود عثمان فى قصته (القادمون) صورة بيئية يمكن توصيفها ضمن نطاق الطب البيئى أو الشعبى، إذ يعرض أسلوب علاج لسعة الدبابير، فيقول: "أتذكر جيداً يوم لسعتنا الدبابير التى كنا نتفنن فى اصطياها واللهاؤها، يومها قَفَرَتُ الدرجات فى عجل، وكانت تبسمل وتحوقل، وأحضرت بعضاً من تراب الفرن، وصنعت منه عجينة ووضعتها فوق جلدنا الملتهب، سألناها حينئذ عن فائدة ذلك، قالت: تعلمناه من أمهاتنا، لن يضر إن لم ينفع".

والعلاج الشعبى سطوة كبيرة على أهل الصعيد لذا كان من المؤكد أن نطالع صوراً تعالج هذا الجانب وتنقل عنه شيئاً من خبرته بخبرة موازية، هى خبرة الرصد،

فمن صور المرض وعلاجه قول زكريا عبد الغنى: "كم رقدت مريضة تشع السخونة من جسدها، وأبوها يعالجها بتدليكها بالماء والملح، ويللم الشمس من رأسها، ثم يعضها فى جبهتها ويشد شعر رأسها فتصرخ وتخرج الشمس اللعينة من جسمها".

ومن أعمق الصور التى وجدتها فيما بين يدي من نماذج إبداعية، صورة الولادة ومشهد موت الأم أثناء وضع وليدها، عند جمالات عبد اللطيف التى عرضت فى قصتها (مساء الألوان البهيجة) صورة بيئية مميزة تجمع فى طرفيها بين الحياة والموت من أجل الحياة، الانتقال من حيث الطموح إلى الاستمرار والاطراد،، فالأم تموت أثناء الولادة فى مشهد درامى لم يغفل مفردات البيئة الساكنة (حصير الحلف الجاف، الحوض الأسمنتى، ظلمة الماء)، ولا مفردات البيئة المتحركة (الداية، النسوة من قريبات الأب والأم، ضرب الوجوه والصدور بتوحش، الصراخ)، فالكاتبة تعرض هذا الموقف البيئى اللصيق فى حركتين متناغمتين فنياً، الأولى الموت والأخرى طقس الفجيعة إن جاز لنا التعبير، تقول: " قبل الفجر بقليل شقت أذنى صرخة قوية، تلتها صرخات، لا أدري إن كنت هبطت السلم أم أنه انهار تحت وطأة فجيعتى،،، لقيتها ملقاة فوق حصير من الحلف الجاف، ويدها مستندة إلى الحوض الأسمنتى الخاص بظلمة الماء، وشعرها الأسود الطويل ملقى فوق الأرض، والداية على مقربة منها ويدها مخضبة بدماء أمى،،، " هذه حركة صوغية، تلتها الأخرى، تقول: "امتلاً البيت بالنسوة من قريبات أبى وأمى، ورحن يضربن وجوههن وصدورهن بتوحش، التصقتُ بجوار الباب لم ينتبه لوجودى غير قليلات، صرخاتهن يتطاير منها أسراب من الوطاويط ذات الأجنحة السوداء، تنتشر الظلمة فى البيت وتغطى بأجنحتها وجه السماء،،، والداية ما زالت يدها مخضبة بالدماء، تردد بصوت مضطرب: أنا لا أحمل ذنب موتها".

وتتناسب هذه الصورة مع صورة بيئية مميزة أعدها مكملّة لصورة الموت عند جمالات عبد اللطيف، هذه الصورة هى صورة تحزين الأطفال فى الصعيد، التى

وردت عند زكريا عبد الغنى فى جريد النخل العالى، يقول: "ترى نفسها طفلة صغيرة فى غياهب الماضى، تحملها نساء كالغريان إلى وحل البركة، يلطخن وجهها وجلبابها بالطين، يلمن الخدود ويصرخن مولات، لقد ماتت أمها". لكن ينشأ فى الخاطرة سؤال أراه مهماً: لماذا لم تُحزن نساء جمالات عبد اللطيف الطفلة التى ماتت أمها أثناء الولادة، لعلها الفروق البيئية واختلاف العادات الداخلية لدى أهل الصعيد، أو أن زمن النص عند جمالات لم يتعد لحظة الموت فى رصد هذا المشهد، إضافة إلى أن لكل كاتب رؤيته الخاصة فيما يأخذ عن بيئته وما يترك، ولعل جمالات عبد اللطيف لديها حصافة كبرى فى هذا الجانب، الذى أعده من أبرز سماتها البيئية والإبداعية فى آن، فهى تميل إلى الانتخاب من الواقع لا حشده.

ومن الصور المهمة التى لازمت الصعيد طويلاً يعرض الكاتب زكريا عبد الغنى صورة بيئية للتجارة بالمبادلة واللباعة الجائلين، حيث إن جد الضابط لأمه كان يعمل بائعاً جائلاً، تقول أم الضابط "رحمة الله عليك يا أبى"، "كنت تجوب القرى"، تجر حماراً أعرج على ظهره خرّج، فى جانب منه ملح وكمون وكسبرة وتوابل أخرى، وفى جانبه الآخر صفيحة "ملوحة صعيدى" تباع للناس مقابل كبشة من القطن أو كوز من الدرة أو حفنة من الدرة الرفيعة..".

هذه الصورة تنسب إلى الجد العزيمة فى (جوب القرى) والرضا فى (الحمار الأعرج)، كما تعرض صورة من صور المبادلة بالقناديل (قناديل الدرة) والقوالح والحب والبوص وغير ذلك، وهو ما يعد وجهاً من أوجه التكافل أكثر منه تجارة بمفهومها الاقتصادى النفعى المعروف الذى سيطر رأس المال فيه على أية قيم أو سلوكيات أخرى حتى وإن كانت ذات وجه نفعى.

وفى الصعيد معتقدات غيبية راسخة تتولد عنها صور بيئية مميزة لا يمكن تجاوزها، وقد قدم الطيب أديب صورة للبعد الغيبى لدى القرويين فى مجموعته "رحيل السنط"، وأنصع صورته صورة المخلص المتمثل فى الرجل ذى العباءة البيضاء الذى



نصح للراوى وخلص القرية من الذئاب التى تغير عليها، فكان عوناً للرجال على تعقبها، ثم يدخل الكاتب بمُخلصه إلى مرحلة الطول، إذ جعل هذا الرجل يقفز من فوق جواده مسرعاً أثناء مطاردة الذئاب تاركاً عباة، فيأتى ابن الراوى ليحمل العباة البيضاء ويمتطى صهوة الفرس إيداناً بتمام هذا الطول أو التمثل.

مثل هذه المعتقدات الغيبية خلقت صورة أخرى استدعت وجودها بقوة فى بيئات الصعيد، هى صورة المجازيب، وقد قدم الطيب أنيب صورة للمجازيب فى بيئة من الكسالى والمتقاعسين، يقول على لسان واحد منهم: "هذه البلدة موعودة بنجومها وكلما رحل واحد منهم جاء خمسة غيره"، لكنه فى القسم الأول من قصته يشير إلى أن هناك أسباب خفية وراء ذلك أولها الاستسلام للوجوم والاستلقاء فى الساحة وتعاطى الدخان وحببات المدغة المخلوطة بالعطرون،،، كما دارت رواية نجع السلوعة لأحمد أبو خنيجر حول المجنوب الذى وجد مقتولا فى فصل المدرسة، ليستدعى من خلاله التاريخ النصى لنجع السلوعة.

وهو كذلك النمط الذى أتاح ظهور نماذج موازية للمجازيب، منها صورة ونموذج ضاربة الودع، وقد استخدم محمد محمود عثمان صورة ضاربة الودع فى قصة "أصداف النهر" ليعالج بها قضايا ذات البعد القومى، لحد وصل إلى المطارحة المباشرة، وهو لجوء للعمق البيئى لمعالجة الظاهر المعيشى بأبعاده الكبرى، يقول الكاتب: "منطقتنا لها خصائصها وتأثيرها ملموس،،، نتعلم ألف باء نتكلم عربى ولأننا نخاف أن نخطئ ننهى كلماتنا بسكون"،،، تكاد تكون تلك العبارات أقل تكلفاً من رد ضاربة الودع فى فقرة أخرى: "لا تستسلم أبداً حين تراها تائهة النظرات، محطولة الشعر مبعثرة الأطراف، أجر إليها، ومد لها يدك وإن خذلتك قواك بعد الدوران على الأرض حاول أن تنهض"، فهذا الحديث يتعلق بالأمة بعامة والوطن بخاصة،،، وقد اتخذ المظهر البيئى الخاص وهو ضاربة الودع ليكون المعالج لموضوع التجربة المستهدفة فى النص، فلعل صورة ضاربة الودع هى البعد البيئى الأجلى فى هذه

القصة فيما يتعلق بالسّمات الريفية التي تستدعى صورة من صور الصعید فی وجدان المتلقى، لكن هناك من طرف خفی إعلاءً للصورة البيئية والبيئة المنزوعة منها، بوصفها الرؤية الأوضح الموجهة للحدث والقادرة على التحكم فی مجريات الطرح، ومن ثم يرى الكاتب، ضمناً- أنها هی أو بيئتها هما الأصلح لحل قضيته التي يتعرض لها.

### بلاغة الإسقاط البيئي:

بلاغة الإسقاط من الأساليب الفنية المهمة فی الشعر والنثر على السواء، فهي ميدان لا يدخله إلا من كانت لديه المقومات الفنية الكبرى التي تمكنه من إدارة مستويات الأداء الدلالي بتعددية تسمو به عن الأنماط الأخرى الأولية، ذات البعدين الظاهر والمضمّر، ولعل النماذج التي بين يدي لا تقتقر إلى النمط الأول من المبدعين الجادين، لكن لكون هذا النمط من الدراسة بحاجة إلى تكثيف قرائي ساقّصر على نموذج واحد هو رواية نجع السلوعة للكاتب أحمد أبو خنيجر، الذي يضيف كل جزء من أجزاء روايته لحظة تنوير ويلقى بالضوء على اللوحة الكلية التي يعمل الكاتب على استغراق النظر إليها من كل الجوانب، لذا اعتمدت الرواية اعتماداً رئيساً على الإسقاط، لكنني أخص ذلك الوجه البلاغي المحكم فی سياق الصورة الفنية داخل للعمل الإبداعي، فمن مميزات الرواية اتساع دائرة البنيات الاستبدالية والإسقاط وتعدد الصور التي تحمل هذا البعد الفني، حيث استخدم الكاتب فنية الإسقاط لیسوّغ بها المشاعر والتصرفات الإنسانية ذات البعد البيئي، فمثلاً أسقط على الحيوان الأقرب له فی تلك البيئة وهو الحمار، إذ جعل من الحمار بنية استبدالية موازية كاشفة لنفسية شعبان الواسع توازي بنية الحديث عن شبقية سعاد ومخاطبتها لغرائز شعبان، فبينما تجر سعاد شعبان إلى تدويل الإشارة الشبقية بينهما يعلق الكاتب بقوله: "الشمس لما رأت الحمار بدأ فی الشهقة، سلطت عليه دفئها ليسخن، وأخذت تراقبه وهو يذفس مناخيره فی التراب والروث ليشفط من (الصون) رائحة

الأنثى"، فلما قطعت عليهم حديثهم الحذر أصوات خشولة أقدام على الأحمر التي تقترب، قبض شعبان الواسع على عنق حماره الذي أخذ في النهيق والدققة على الأرض بحافريه".

فقد أخذ الكاتب في نقل العدسة المصورة بين وجدان سعاد وشبقيتها، وذلك على الحقيقة، وبين الحمار واستعار وقدة الرغبة فيه على سبيل الإيحاء، والإسقاط والإشارة إلى صاحبه، فهذا ما يمكن أن نسميه استعارة تمثيلية أو مجازاً مرسلأً مركباً، حيث أطلق الحمار وأراد صاحبه، كما تقول البلاغة التقليدية.

يقول الكاتب عن على الأحمر: "رد سلام شعبان المنفلت بحماره بقوة جعلته يأخذ جانب الطريق، وإلا دهسه الحمار الذي يصرخ بالشهوة للأتان التي تبرزت بالشارع"، فالأتان رمز لسعاد التي كانت تستند على باب بيتها، فيمزج مزجاً تاماً بين المشاعر الإنسانية والحيوانية، ويتخذها إشارة يدل بالثانية منهما على الأولى،

فالكاتب يستخدم الدلالات الإيحائية بحنكة كبيرة، فهو مثلاً في حديثه عن المذيلة بين على الأحمر وشعبان يعرض صورة بيئية رامية، يُسقط من خلالها الدلالة على ما بين شعبان وعلى الأحمر من صلة مشينة، فيقول: "شالا المغراف معاً ودلقاه في المذيلة، فتصاعد الغبار مغطياً وجهيهما"، في إشارة إلى وصم كل منهما بعار صاحبه الذي تشاركاه فيه.

كما أن الكاتب يحكم من خلال روايته صنع دوائر الاختناق التي تحرق بالبيئة وأهلها ليصوغ الكاتب من منطوقها أجزاء روايته التي تشبه دوائر المد حول حكاية الغريب المقتول في فصل المدرسة، وقد رمز الكاتب أو أشار إلى تلك الدوائر مراراً فيقول مثلاً: "وسط حوش البيت الواسع تمر لفحة هواء ساخنة ينفثها الجبل الطابق على النجع والممسك به من خناقه"، هنا كناية عن سجاج التقاليد من الخارج كما أنه في الوقت نفسه صورة بيئية واقعية تشير إلى تلك المتناقضات التي تحتشد بها بيئة نجع السلوعة.



ويشير كذلك إلى تلك الدوائر عندما خرجت سعاد محتشدة بهواجسها وهمها إلى البركة التي ردمت فيما بعد لإنشاء المدرسة عليها، يقول: "رأت القمر منعكساً في البركة كـرغيف لم يخمر بعد، واضح شحوبه لدرجة جعلتها تفكر أنه مصاب بالاختناق، تناولت حجراً ورمته في الماء بالقرب منه،،، تقطع القمر إلى دوائر صغيرة، أخذت في الاتساع، لكن سطح الماء الساكن عاد إلى الهدوء، والقمر إلى التجمع وهو واقع في القبضة التي لا تريد أن تفكه، أحست سعاد باختناق الدميرة حولها".

فالقمر داخل الماء واقع في أسر دائرة من دوائر الاختناق كحال الجبل حول القرية ووراء النيل، إذ أن القمر يرتبط بالمدّ عادة عند أهل هذه البيئة، ووجود الجبل يمنع أهل البيئة من التراجع عن المد، إلا بشروط الجبل نفسه، بأن يصعدوا فوق ربواته وأكامه وتلاله،،،

وكلاهما، القمر والقرية، حالهما ينسحب على نفسية سعاد، التي يستبد بها الضيق، وهو نفسه حال القرية بأسرها، التي ألبستها حالة سعاد حلّة من الصمت.

ومن الرموز الكبرى في النص التي أجرى عليها أحمد أبو خنيجر إسقاطاً مهماً: نخلة الجدة التي تُعد الوجود المادي المستمر للسلعوة، ورمزاً لامتداد وجودها في النجع بعد مغادرتها، فالكاتب يصف تلك النخلة بأنها: "تطل على النجع كله، أينما تكن تراها، بأي بيت، بالمدرسة، بالجبل، بالنهر، دائماً حاضرة أمامك بجريدها الهائش ويلحها الذي يهز الريق ويجريه،،، صيرت الأرض تحتها بوراً لا تصلح للزرع، تنبت بها الحشائش القصيرة،،".

كما أن الكاتب جعلها ذات حمولة دلالية ترتبط بالجنس وترتبط بسعاد، كما ترتبط بالمنعة وشدة الرأس، فتلك النخلة قد ركبها من قبل خمسة رجال فنزلوا قبل أن يصلوا إلى منتصفها حيث يفقدون تمايلها الشديد اتزانهم، والسادس كان أبو مشيط معلم محمود القلام الذي وصل إلى جريدها، ورفع بلطته ليقطع بها أول

جريدة لكنه "ضرب قدمه بالبلطة"،،، أما السابع فهو محمود القلام الذي كان يرجو منها ما لا يرجون، كان يرجو قلبها الذي يمنحه القوة الحقيقية التي تمكنه من ستر عُرْيَيْهِ: عرى اليمن، وعرى الحاجز الذي يمنعه عن سعاد، لكنه يسقط عنها بعد أن يَتَعَرَّى لسعاد التي تجلّت له في كامل زيتتها عند قلب النخلة تغنى له "إن جيتنى يا حبيب"،،،

### نماذج بيئية:

ولعل أهم ما يلفت النظر في نتاج هؤلاء الكُتّاب بعامة، أن الشريحة الاجتماعية التي اهتموا بها، وبتصويرها كانت تلك النماذج البيئية المجردة أكثر من كونها بيانات محددة ونماذج بعينها، وهو الأمر الذي حول البيئة المجهرية الصغيرة إلى بيئة نموذجية تمثل تمثيلاً دقيقاً البيئة الرئيسة التي تنطلق منها، أو تلتقى بها في خصيصة ذات عمق، وهو ما يتماس مع نظرية (هيبولت تين) التي ترى - من بين فرضياتها - أن " في كل مجتمع أنواعاً من الناس، وفي كل نوع أناساً متشابهين فيما بينهم: يَتَحَدُّون في أحوال ميلادهم ونشأتهم، ويتفقون في مصالحهم وحاجاتهم وأنواقهم وعاداتهم وثقافتهم، كما يتفقون في بواطنهم، فإذا رأى المرء واحداً منهم فقد رآهم جميعاً"<sup>(٨)</sup>، وقد تنوعت النماذج التي قدمها كُتّابنا هنا، ومن بين تلك النماذج:

### (١) نموذج العاشق

(مشتاق) هو النموذج الذي أتاحت شخصيته للكاتب زكريا عبد الغنى استغلال جانب شوق العاشق، في تطعيم النص القصصى بتعبيرات غنائية، مثل:

أبيض سويسى

يملا الباط ومشروع

ومثل:

بعد بيتنا بيت كمان،،،

حلو ساكن من زمان

ومثل:

تحت الشجر يا وهيبة

يا ما كلنا برتقان،،

مما أسبغ على القصة بُعداً رومانسياً، صار في قمة أدائه وتأثيره في المتلقى عندما مزجه بالبعد الدرامي لتجربة القصة التي تُمثّل حالة ارتقَابِ الفقد والموت، فلما تحقق له الفقد بزواج وهيبة لم يكن على قائمة الانتظار سوى الموت، ويموت مشتاق عشقاً بعد أن يغنى باسم وهيبة ويصرخ باسمها مرات، ثم يسكت إلى الأبد.

## (٢) الصعايدة

قدمت الكاتبة جمالات عبد اللطيف صورة للصعايدة في المدن، فهم يعملون في مهن حقيرة، لا يهمهم إلا بذل قُوَّتِهِمْ في مقابل أجورهم الزهيدة، ففي قصة (كف مريم)، تشير الكاتبة إلى أن أبا الراوية يعمل في مجارى القاهرة وكأن الكاتبة تؤكد الفكرة التي طرحها الكاتب محمد عبدالمطلب في قصة "الرجل الذي دفن وجهه في جريدة الصباح"، حيث ينظر بعين شخصيته الرئيسة إلى الصعايدة - في بيئة النص - نظرة غير إيجابية، فهذا الرجل المتوحد الذي اعتاد أن يشرب شايه بتمهل في الشرفة كل صباح، وهو يقرأ الجريدة، هادئاً قبل أن يستيقظ أبناؤه وزوجه، نرى الكاتب يستدرك واصفاً مفاجئته في صباح النص وباعثها، قائلاً: "لكن في هذا الصباح، رأى العمال الذين يرتدون الملابس الصعيدي (السروال الطويل والفانلة الملونة



والشال الذى كلف لونه ملفوفاً فوق الرأس) يغرسون فؤوسهم فى أرضية الشارع ويخرجون باطنه ويكُونون مرتفعاً من الطين والتراب اللين،،، وقبل أن يستوعب المفاجأة ارتفع صوتهم بشكل جماعى يغنون أغنية عن الصبر والزمن الغدار، هؤلاء فى الواقع ليسوا (صعايدة) حسبما يؤكد المؤلف تبعاً لنظرة بيئة النص إليهم، إنهم (عمال)،،، هؤلاء العمال يرتدون الملابس الصعيدية، ويفتح الكاتب قوسين تفسيريين ليوضح للمتلقى ماهية الملابس الصعيدية: السروال الطويل والفانلة الملونة والشال الذى كلف لونه ملفوفاً فوق الرأس،،، وهى نظرة سلبية تجاه النموذج، تلك النظرة تحمل وجهين، أولهما عرض الكاتب للنظرة البيئية فى المدينة تجاه هؤلاء العمال، والآخر هو رفض الكاتب الضمنى لهذا النموذج الذى ترك أرضه فلاحاً ليصير عاملاً، وهنا تجرنا المقارنة إلى لون من ألوان الإسقاط حققه الكاتب فى نصه، فالصعايدة يحرقون الأرض لتتبت زرعاً وثمرأ وحياة بينما هم فى المدينة يحرقون الماء.

### (٣) الوافدون

وكما أن أهل المدينة ينظرون إلى الصعايدة نظرة ليست دائماً إيجابية، فإن أهل الصعيد أيضاً ينظرون نظرة ليست أقل سلبية إلى الوافدين، بل على العكس من ذلك، فالصعيدى يهاجر إلى المدينة بحمولته الثقافية المحتشدة بالتقاليد والعادات والقيم التى لا تهاون فيها، بينما الوافد من المدينة لا يحمل معه إلا الملل والضيق والنفعية التى تريد ثمناً سريعاً لقبوله بالبيئة المجحفة لابن البيئة المفتوحة، وقد رصد الكاتب أبو خنيجر هذه الرؤية النفسية - نعم هى نفسية بالضرورة - تجاه الوافد فى جزء "علشان أنا غريب"، فيعيدنا إلى تلك النفسية ذات الجذور العميقة لدى أهل الصعيد، تلك النفسية التى ترى فى الوافدين ثلثاً من اللصوص والمنتفعين، لكن أبو خنيجر كان فى صياغته قاسياً على هؤلاء الوافدين، عندما رأى أن الهلافيت الذين يدعون الجنون، عندما يميلون على الزروع بالأخذ أو البيوت بالمسألة، فهم يسرقون، ثم يؤكد ذلك بقوله

"نعم يسرقون"، ويعلل ذلك بأن الأراضى ضيقة والبيوت فقيرة، وعلى الرغم من ذلك فهؤلاء الناس كما يقول: "لا يتورعون عن خطف ما تصل إليه أيديهم، نحن لا نعرفهم وهم لا يستأذنون".

#### (٤) الغريب

نموذج الغريب يرتبط غالباً، عند أبناء الصعيد، بالمجازيب ومواسم الحركات الصوفية، وهى بالضرورة مواسم ترتبط بالحصاد، لكن الكاتبة جمالات عبد اللطيف فى قصة "التميمة"، جعلت موسماً مغايراً لغريبها، وتلتقى مع أحمد أبو خنيجر فى ملامح من صورة الغريب وسماته الشخصية فكلاهما يعنى بالتراب والبخور، فتقول جمالات عبد اللطيف: "فككت رباط الكيس"، كان مملوءاً بالتراب المطهر، ممزوجاً ببخور الصندل"، لكن غريب جمالات عبد اللطيف كان يعنيه من التراب والبخور ألا يصل إلى النهر، لأنهما التميمة التى ستعيد للنهر طهارته، وتبطل سحر الغريب سىء النفس، والأمر عند أبى خنيجر يكاد يقترب من تميمة جمالات عبد اللطيف فى الهدف، وإن اختلف فى الإجراء، فالغريب ينثر التراب والبخور ليعين السلوعة على التناسل، وحقيقة الصورة تدور حول مصر التى تحمل هموم الوطن العربى، وانفراط العقد فى المرحلة الحديثة، لدى الكاتبتين،

#### (٥) شخصية العجوز

فى قصته "الحكيم مات"، يلتقط الكاتب زكريا عبد الغنى، شخصية بيئية كانت كثيرة الدوران فى بيئاتنا الصعيدية، هى شخصية العجوز الفكه، الذى يُعدُّ نادرة من نواذر القرية، فشخصية قصة "الحكيم مات" هو أحمد أبو حسين خال جد الراوى، عجوز تجاوز المائة من العمر يتعمم بعمامة كبيرة، لم يذكر أحد فى قريته أن رآه مرة

بغير الجلباب الأزرق، أقدامه مفلطحة لا تعرف مداساً أو مركوباً، مشققة، يدوس بها الطوب والأشواك، يتوكأ على جريدة خضراء، دائماً خضراء، يتسلق النخل، يمص القصب في شمس الشتاء، ويقطع الحبل بأسنانه، تزوج من سبع نساء، ويتتبعه الكاتب في كادرات وصور منفصلة متصلة، هدفها عرض أبرز مواطن الإدهاش في حياة أحمد أبو حسين إلى أن يذهب للطبيب للمرة الأولى فصدموا هناك بموت الطبيب، وهو الأمر الذي جعل أحمد أبو حسين ينهار ويردد: "الحكيم مات"،.

وهنا إحياء مميز بانكشاف حتمية التغيير، فلن يخلد أحمد أبو حسين، مهما عاش فماله للموت، في عصر يموت فيه الطبيب المعالج من العلل، وفي مضمار التغيير نلتقى بشخصية عبد الهادي التي صاغها الطيب أديب وجعل منها مقياساً لمدى سيطرة التغيير على القرية، إذ نجد عبد الهادي على الرغم من كل هذا التغيير حوله، لما يزل يصارع فروع السنط، ويعيش في بيته الصغير، ويملا ماء شربه في البلاص من النيل البعيد، ويعود منه حاملاً البلاص فوق كتفه، يعرج بقدميه الحافيتين، يحتطب ويبيع الحطب، ولا يبيعه إلا بثمنه، فيرفض زيادة من يزيده، حاول ابن أخته العائد من الخارج رفاعي ابن يحيى أن يدخل إليه التغيير بوساطة إهدائه بطانية جلد النمر وصرة صغيرة بداخلها قطعة صوف وقطعة شاش وباكو شاي سيلان خشن، لكنه رفض الهدية، وبالكاد ارتضى بمقترحهم أن يشتري البطانية بعشرة جنيهاً ليستبدلها بلحافه الذي أكلته القرضة،،، العجيب أن هذا الرجل على الرغم من شراء البطانية لم يرضخ للتغير، إذ مات صبيحة اليوم التالي، كما مات الأخ في قصة زكريا عبد الغنى "غرفة صغيرة من الطين" بعد أن رفض بناء المسلح والحديد.

## (٦) كنوز

الأم كنوز في قصة "كنوز" لزكريا عبد الغنى، هي البيئة المفقودة لدى الكاتب، وهي في الواقع الأم بالمفهوم القومي الانتمائي، فهو يشير إلى أمومة الثقافة العربية



التي نشأ عليها أطفال الأجيال القديمة، على بابا والأربعين حرامى، الأميرة والأقزام السبعة، علاء الدين والمصباح السحري، تلك الحكايات التي كانت تؤنس وحدة الراوى وتقربه أكثر من أمه كنوز كما كانت تفعل حكايات الأم فى قصة طيور خضراء، وفيهما يحتضن الطفل أمه بحنان جارف حتى ينساب من عالم الحكايات السحرية إلى عالم النوم،، يقول الكاتب: "وفى الصباح يحاول أن يتذكر كيف انساب من عالم الحكايات السحري إلى عالم النوم"، فعالم الحكايات هنا هو البديل الموضوعى للحياة بينما عالم النوم هو عالم السلبية والتعاس وانحسار الدور الذى ترفل فيه ثقافتنا وأمتنا العربية، ويعين الوصف المكانى الكاتب على صياغة الهدف الدلالى للتجربة، فالبطل قادم من الخارج (أى ظاهر المدينة) بحثاً عن أمه التى تقيم فى بيتهم القديم، وقد ذهل عنه، فالأم تسكن بيتاً صغيراً فى حارة ضيقة أولها ميدان واسع به حنفية مياه،، وهو لم يجد البيت يُسر،، إنما تخبط فى الدروب بحثاً عن بيتهم الصغير الذى تعلو بابه حدوة حصان وفردة حذاء صغيرة،، فلما وجدها اجتهدت أن تخرج من بين شفتيها كلمة "الشنطة"، مثقلة بالإعياء،، وقد اجتهد فى البحث عن تلك الحقيقة فإذا بها مكتظة بالكنوز: حى بن يقظان، الزير سالم، عنترة بن شداد، سيف بن ذى يزن، الظاهر بيبرس، قصص الأنبياء، أبو زيد الهلالي، فيروز شاه، كلية ودمنة.

فلما وجد هذه الكومة إلى جانبه، يقول الكاتب: "انبثقت الحقيقة أمامه، سافرة،، أدرك أن أمه قد ماتت"، وهو أمر عقلانى أراد به الكاتب مكاشفة الذات بفرضيات الواقع، لكنه عاد ليتساعل مع شخصيته، هل ماتت أمه حقاً، ولا يجيب قولاً وحسب، لكنه يجيب إجابة إيحائية أيضاً: "مد يده إلى قصة حى بن يقظان، وقال: أمى لم تمت،، ثم فتح الكتاب واستغرق فى القراءة"، وهنا يرد الخاتمة إلى البدء فحى بن يقظان بيئة مضادة لعالم النوم الذى تسرب من عالم الحكايات السحرية إليه، وكأنه يعود للحياة مستهدياً فيها بفطرته بعد أن كان يشق طريقه فيها بعون أمه ممسكاً بطرف جلبابها، فهنا تتناص دلالى بين النهاية ومضمون رواية حى بن يقظان، وفى هذه القصة قدم الكاتب بُعداً آخر للبيئة عنده.

## (٧) سعاد

تُعد سعاد في رواية "نجع السلوعة" لأحمد أبو خنيجر، امتداداً حقيقياً مصرحاً به في متن الرواية للسلوعة زوج جدهم الكبير، لكن المؤلف لم يُصرِّح بهذه الصيغة الإبدالية (سعاد السلوعة) ونسبتها الامتدادية، إلا بعد أن قطع شوطاً كبيراً من مسيرة المتن الروائي، في (ص ٤٦)، قال: "ضحكت سعاد السلوعة لما رأت عينه الضاربة إلى الاحمرار تعج بالشهوة"، فكت طرحتها وهرشت رأسها كأنها تقلب في حيلتها أو تفكر بالجدة البعيدة - السلوعة - التي احتالت على جدهم وجرتة نحو جُحرها،،،،، فالشهوة واصله تربط بين السلوعة الجدة والسلوعة الحفيدة، والكاتب في التصريح بِكُون سعاد سلوعة، لم يكن وليد اللحظة النصية، بل جاء بعد تمهيد إشاري متباين النسب، بدأ عند "شجرة عنب المَيْتَيْن" حيث قابلت في طفولتها جدتها فرأتها بالعين ذات السواد الرائق والبياض الضارب نحو الاصفرار، ذلك الإرث الذي ورثه عنها رجال ونساء النجع (ص ٢٧)، بعد هذا اللقاء بسنوات طويلة بدأت تحدث تداخلات قيمية موضوعية بين الشخصيتين سعاد والسلوعة الجدة، فبدلاً من مشاركة أهالي النجع السمة العامة لنسل السلوعة، إذا بسعاد بعد ذلك يشار إليها على سبيل التخصيص والتعيين بأنها أصبحت تشبه السلوعة (ص ٣٥)، ثم أكد الكاتب ذلك (ص ٤٦)، وصعده إلى المرحلة النهائية التي أزال فيها علاقة المشابهة وحولها إلى علاقة إبدالية كلية، بدل كل من كل: سعاد السلوعة.

## رابعاً: التغير الاجتماعي

قَسَمَ علماء الاجتماع المجتمعَ إلى عنصرين متراكبين هما "البناء الاجتماعي" وهو يهتم بشروط وجود المجتمع، و"التغير الاجتماعي"، وهو يهتم بالحركة المستمرة للمجتمع نحو التطور والتغير، ويعد ما سبق إثباته وطرحه هنا من قبيل الساكن

الاجتماعى، أى القسم الأول، سننظر الآن فى القسم الثانى لبنية المركب الاجتماعى وهو الجانب الديناميكى أو التغير الاجتماعى الذى يعنى تلك التحولات والتبدلات التى تحدث فى التنظيم الاجتماعى، أى التى تحدث فى بناء المجتمع، ووظائف هذا البناء المتعددة، فالتغير مظهر من مظاهر التطور الثقافى والاجتماعى، كما أنه يعنى - على وجه العموم - الانتقال من حالة معينة إلى غيرها أو من مستوى معين إلى مستوى جديد، ويتضمن هذا التغير التقدم والتقهر، وقد لا يتضمن لا هذا ولا ذاك، بل يتضمن تغيراً موضوعياً يكون بمثابة دوران الشئ حول محوره.

وقد اهتم كُتَّابنا بالمجتمع بعامة، وبلحظات التحول الصغرى بخاصة، وكان للمجتمع عندهم من الأهمية ما جعلته مقدماً على الإنسان، ولم تكن نماذجهم البيئية مجرد رموز تتحرك، لكنها شخصيات من لحم ودم، لها أمانيتها التى تتصادم مع الآخرين، وهنا يكمن سبب الحرص عندهم على عنصر الصراع الذى يمثل منطقة جذب واستثارة للمتلقى، وفى الوقت نفسه، حاولوا رصد الأسباب الداخلية للتغير المحدث فى النموذج الاجتماعى، وإن اختلف نوع الصراع ودرجته، فهناك صراع عنيف، وصراع راكد، وصراع غير مكتمل، والصراع بنية درامية متصاعدة تشتمل على المدخل والعقدة ولحظة التوتر، وجملة الأمر أن الصراع هو محاولة سيطرة نسق ما، على نسق آخر، واحتوائه نفسياً أو فكرياً أو سياسياً أو اجتماعياً، فمثلاً تتصارع الأفكار، وتتصارع الأشخاص، كذلك تتصارع البيئات.

ولأى مجتمع نموذجان للتغير، المجتمع المتوافق، والمجتمع القائم على حتمية الصراع، وقد حفلت النماذج التى بين يدي بصور متنوعة لهذين النموذجين، لكن مع تغليب الصراع على التوافق، وما ذاك إلا لشدة رسوخ القوانين التى كانت تحكم المجتمع فى الصعيد، ودخول التغير إليها كان ينظر إليه مجتمع الصعيد نظرة خلقية سلوكية، لا حضارية تطورية، للحد الذى جعل من نماذج التوافق نفسها نماذج صراع مضمر، كما فعل محمد محمود عثمان، الذى يُعد نموذجه المتوافق نموذجاً للنكوص



الاجتماعى والارتقاء فى الماضى بشروطه التى فى رأسها المضى نفسه، إضافة إلى الثبات المادى له، بوصفه غير قابل للتحويل أو التغير لانقضائه، فهو ذكرى حقيقية أشبه بحلم.

وقد قدم محمد محمود عثمان نموذجاً لتغير المجتمع المتوافق فى قصة (جدار لم يكتمل) إذ عالج التغير الاجتماعى فى بيئته ذات الملامح الريفية التى هى بالضرورة بالنسبة له بيئة الصعيد، من خلال عيني الراوى الذى قضى ثلاث سنوات طويلة منزوعاً عن حضن أمه وبيته الصغير بمدينته الهادئة،،، فلما عاد إلى الوطن كان لما يزل محملاً بذاكرته القديمة، وأعانه على ذلك، تلك النسمة العالقة بالجو، التى تحمل طراجة التربة المزوجة بالماء، تلك التى كان يحلو له أن يسميها "عبير الأرض"، الذى كان يتلذذ باستنشاقه،،، وهو لون من الأمل يبعثه الكاتب فى وجدان المتلقى، قبل أن يفرض عليه مشاركته فجيعته، فى رؤية الوجه الجديد للبلدة، التى أذنت بالاقتراب، فدفعته للتعجب "كم تغير المكان"، وهو الآن متشبث بالأمل، لأنه يرى أن التغير مكانى وحسب، ومن مظاهر هذا التغير المكانى: "طفيان المساكن المتناثرة على الأرض الزراعية التى كانوا يتنسمون هواها فى صبيحة أيام الجمع وليالى النقاش الساهر،،".

ويبدو محمد محمود عثمان أكثر هدوءاً تجاه هذه المشكلة التى عالجها من قبل رفيقاه زكريا عبد الغنى والطيب أديب، فبينما اكتفى محمد محمود عثمان بالرصد حوله الكاتبان الآخران إلى صراع قيمي، لكنه أيضاً كَوْن وجهة نظر تجاه هذا الواقع الجديد، وربما وراء هدوء محمد محمود عثمان هذا أمانة القيمي وطمأنينته تجاه تقاليده، فهو رجل حافظ أهله على بيتهم وهو مثلم عائد إلى جنوره وبيته القديم، فكان راصداً من الخارج لأن واقعه الداخلى لم يطله التغير، كما طال الواقع الخارجى، فيرى محمد محمود عثمان عنصراً من عناصر الواقع الخارجى وهو الإسفلت، ويكتشف أنه متشقق، بينما عندما أطلت أمه عليه من النافذة، بعد أن قرع

الباب، رآه وجهاً يقينياً لن تأخذه دوامة التغير أو تلحق به محنة التبدل، يقول الكاتب: "شق طريقاً متكسر الخطوات، على الإسفلت المتشقق، كان يستشعره بكل حواسه القديمة، ووقف على مقربة من ذلك المبنى المحاصر بالبنائيات الملونة وأصوات الأنغام التي لم يألّفها من قبل والمنبعثة من المتاجر المجاورة واهتاجت مشاعره، واقتربت من جدران البيت، ومرر عليه راحتيه برفق وليونة، ثم ضغط عليه بشدة، وطرق الباب، فأطل ذلك الوجه اليقيني الذي كان مطابقاً للصور القديمة،،، وجه أمه،،، من هنا تتضح ملامح الأمل الذي بثه محمد محمود عثمان ليكشف في النهاية أن التغير لن يثبت طويلاً، بل ستعثره التشققات، بينما الأصل ممثلاً في التقاليد والقيم، هو الأبقى، ذاك الذي يجب علينا أن نبحث عنه يوماً، ونعود لنرتمي في أحضانه، بوصفه ملجأً من ضوضاء الواقع وتخبطاته،،، وربما يريد الكاتب أن يقول في قصته "جدار لم يكتمل"، إن جدار القيم والتقاليد والماضي هو الجدار الذي لم يكتمل في بناء الواقع المتغير الجديد.

ويلتقى أحمد أبو خنيجر مع محمد محمود عثمان في استخدام قيمة الجد، والبكاء من خلالها على اللبن المسكوب للقيم وجماليات الماضي، فيُعَرِّض بسلبية البيئة في روايته ويصرح بأنها تتحدث عن زمن الخفاء.

وهناك نموذج آخر للتغير الاجتماعي، عند الطيب أديب، ناجم عن الهجرة الخارجية، فالهجرة لون من ألوان التغير الاجتماعي، حيث إن هذه الهجرة أفرزت واقعاً جديداً لدى من عاد راجعاً إلى القرية، فالعائدون إنما رجعوا بوجوه مختلفة، عابوا يشيدون المنازل العالية ويعلقون فوقها أطباق الدش العريضة، ويسهرتون حتى الصباح أمام التلفاز، واستتبع ذلك تغيراً في الطبيعة المحيطة: "الجاموس لم يعد يرعى في بقايا الحقول، والعصافير الملونة هجرت الأشجار ولم تعد تصدح فوقها،،،"، فالطيب أديب يتعرض للهجرة من القرية، واصفاً من قاومها بأنه كأشجار السنط، يقول: "ما زلت كما أنت يا عم عبد الهادي، تقاوم كأشجار السنط، وأقرانك هجروا

القرية، بعضهم رحل إلى المدينة ليعمل في مصانعها، والبعض الآخر هاجر لبلاد النفط، وتتركوا لأيام السنت.

بخلاف العائد لدى محمد محمود عثمان (فى: جدار لم يكتمل)، وزكريا عبد الغنى (فى: كنوز)، فكلاهما عائدان يبحثان عن أصولهما، عائدان للقيم الاجتماعية والتقاليد الراسخة، وإن واجههما التغير الاجتماعى.

### التغير القائم على حتمية الصراع:

أما النموذج الثانى، فهو نموذج المجتمع القائم على حتمية الصراع، بفعل التناقضات الداخلية، وليدة عدم الاتساق بين البنية المجتمعية القائمة، وما يطرأ عليها من تغيرات، وقد عرض كُتابنا مجموعة من الأنماط التى تندرج تحت هذا النموذج، من بينها نمط "صراع القيم"، فتغير النموذج الاجتماعى يتم من خلال التحول أو الصراع البيئى، وذلك على أحد مستويين، إما داخلى، وهو صراع الذات مع الذات، أو صراع الذات مع نموذج اجتماعى، وقد يكون الصراع خارجياً بين بيئة وبيئة، أو توجه اجتماعى وتوجه اجتماعى آخر، وقد حفلت أعمال هؤلاء الأدباء بمثل هذا اللون من التغيرات، وسوف أتناول هنا الحقلين المشار إليهما فى مستوييهما الداخلى والخارجى:

### الصراع الداخلى:

يبدأ الصراع الداخلى من الوجدان الفردى صعوداً نحو العلاقات الاجتماعية داخل البيئة، لذا سأعرض نماذج للصراع فى مطلعها الصراع الوجدانى، وهو من النماذج التى دارت بوعى مقتصد لدى بعض كُتابنا، ومنهم أحمد أبو خنيجر فى مشهد الزفة التى كانت على غير عادة النجع صامته، يقول الكاتب: "بالكاد نقتلع

أرجلنا من الأرض، ونحن نسير باتجاه بيت جدنا الكبير"، وكأن هذه الخطوات التي بالكاد تُقَنَّعُ من الأرض هي الماضى والحاضر والمستقبل، تلك المسافة الزمنية الممتدة ما بين بيت الجد والمدرسة، فبيت الجد الكبير لما يزل يدل على انتمائهم إليه، على الرغم من أنه لم يتبق منه سوى حجارة قليلة مرصوص بعضها فوق بعض، جعلته يبدو كجحور الثعالب، لكنها أيضاً أثر يدل عليه، تقول لنا: إن جدنا سكن هنا، لما جاءت الشوطة وأخذت النجع، فهذا هو الماضى كما يراه المؤلف، أما المستقبل فيتمثل فى المدرسة، ذلك البناء المقام فوق التبة، بعد ردم بركة النزة، يقول: "سيذهب عيالنا إلى المدرسة التى نراها الآن بأى عيوننا"، فهو يجد فى المدرسة متنفساً استطاع أن يكسر الجبل، فبعد العمل بدم البركة ومساواة التبة بالأرض اقتطعوا من الجبل على قدر الإمكان،،، وهو لون من التحدى السافر، بينما الحاضر يتمثل فى هذا الصمت المطبق، الذى بدأ عند عودة محمود القلام من حرب اليمن، ثم ثنى بسعاد خطيبته، بعد الفيضان وغرق أمها وهلاك حظيرتها ودمار بيتها (بيت الجد)، فلما صار القلام وسعاد متعادلين فى الصمت والذهول، النجع كله كان يشعر بأن له دخل فيما جرى لسعاد، كما أن النجع الكبير (القومية العربية) له دخل بما جرى لمحمود القلام فى اليمن، لذا جراً معاً النجع إلى هوة الصمت،،، فكان الأنسب لإحياء عرس محمود القلام وسعاد هو الصمت.

وبعد نموذج الصراع الوجدانى يثبت نموذج آخر من نماذج الصراع الداخلى هو الصراع القيمى بين أفراد البيئة الواحدة، وفى قصته: "غرفة صغيرة من الطين"، يقدم زكريا عبد الغنى لوناً من ألوان التغير الاجتماعى، الذى يرصد صراعاً بين قيم التطور والقيم الموروثة محاولاً تقديم نمط التغير الأفقى داخل البيئة الواحدة، وفى غرفة صغيرة يعرض الكاتب لنا مدخلاً للتغير الاجتماعى نحو البيئة الأم، إذ تحكى عن صراع بين أخوين، يُريد أحدهما أن يهدم منزل العائلة، ويعيد بناءه بالمسح، بذريعة أن: "كل الناس قد فعلت هذا"، بينما الأخ الآخر يرفض ذلك معولاً على هؤلاء



قائلاً: "هانت عليهم الديار"، هان عليهم الطوب والطين وعروق النخيل وجريده،،،، معنورون أيها الناس،،، اثنان يفهمان ما أقول،، أبي وزوجتي رحمهما الله،،، هذا الأخ يسمى زمن أبيه وزوجه "الزمن الجميل" وهي تسمية تحمل بالضرورة تسمية مناقضة لزمن النص، وهي "الزمن القبيح" الذي تَنَكَّر فيه الناس لأرضهم وحياتهم، فبنوا فوق الأرض الخضراء بيوتاً من الأسمنت والحديد،،، وسافروا بعيداً عن الأرض والأهل، يقول: "كانت الحياة في بلادنا جميلة، حتى سافر الرجال، تركوا الأرض والزوجات والأولاد وسافروا،،، بعدهم حزنت الأرض، وخلعت شالها الأخضر، وعابوا للزوجات بالذهب، وصاروا يفرسون في جسد الأرض خوازيق الأسمنت والحديد".

وكما عاد الراوى الرافض - في نقطة المرور - إلى زحام المدينة وضجيجها، عاد الأخ الرافض إلى الأرض التي ظل يتشبث بقناعاته نحوها، لذا غادر الحياة في زمنها القبيح،،

ويُعالج الطيب أديب الموضوع نفسه، حيث هجر الأعمام البيت الكبير في قصة "جدتي والحلم"، ليشيدوا بيوتاً من المسلح، بينما الجدة تمسكت بالبيت الكبير رافضة الكهرباء والمسلح، ويستخدم الكاتب العبارات الإيحائية في معالجة قصته، للدلالة على التغير الاجتماعي، يقول: "نخرج من البيت بعد أن خيم الظلام"، وكأن التحول الذي شهدته البيئة الريفية في الصعيد، هو بمثابة الظلام على الرغم من دخول الكهرباء، لذا يلجأ الراوى إلى موروثة ليستعين منه بأية الكرسي يقرؤها وهو ينتظر جده الذي لم يعد يأخذه تحت عباته،،، هنا استعانت تلك الشخصية البيئية بموروثها، ويلتقى الطيب أديب هنا بذكريا عبد الغنى في قصة كنوز، لكن الطيب أديب يحاول الاضطلاع بفعل مادي فيعدو بشخصيته إلى البيت، فيفصل الكهرباء عن المنزل، ويجمع إخوته الصغار حوله، إلى أن يأتيه أبوه، وينهره، ويسلمه للنوم، ومع ذلك يجد مؤازرة من الماضي، لأنه مؤمن به، فيأتيه جده في منامه يمسح فوق رأسه ويقول: "لازم تلم الشمل"،،، فاستيقظ في الصباح فزعاً خائفاً من أبيه وأعمامه الذين هجروا البيت

الكبير إلى بيوت الكهرياء والظلام،،، إنه خائف من مواجهة سلطة التغيير التي اغتالت الماضي.

وإذا كان محمد محمود عثمان قد تصالح مع الماضي فازداد أمله أو تصوره للمنة من هدير التغيير، فإن الطيب أديب أراد أن يتصدى للتغير، فكما اضطلع بطله فى قصة "جدتى والحلم" بمحاولة التغيير، نجد الراوى فى قصة "الثعالب"، يتصدى للثعالب التى تعمل على خراب جنينة جده، لكنه فشل فى مهمته فى نهاية القصة، إلا أن الاضطلاع بالفعل يُئيل إلى النجاح فيه، وإن كان ذلك على المدى الطويل،،،.

ومن خلال نمط الصراع القيمى نفسه، قدم الكتاب نماذج للتغير السلوكى والقيمى، ففي قصة "البلح ألوان"، يقدم زكريا عبد الغنى قيمة من قيم الحياة فى الصعيد، قيمة يقدمونها على أية مشاعر أو عواطف فردية، هذه القيمة الجماعية تعلمها أهل الصعيد كأنها شرائع لا خيار لهم فى الاستمساك بقوانينها وإعلانها حتى وإن أفقدتهم من يحبون، وهو ما دفع ببهيّة إلى إطلاق النار على السمان لأنه رآها من فوق النخلة وهى تستحم عارية، على الرغم من أنها تعرف أنه سيصبح عما قريب زوجها، وأنه يحبها، وأنها هى نفسها تبادله المحبة، وقد قالت له يوماً من وراء الباب الموارب: "سأنتظر،،"، وترفض كل من يتقدم لخطبتها من أجله، أما قتله فأمر مختلف لأن السمان لم يسر على سنة مجتمعه الذى يوجب على من يُهم بتسليق النخل أن يهتف صائحاً بصوت مرتفع: "يا ساتر"، حتى تأخذ النساء فى دورهن حذرهن، الطلقة أصابت كبد السمان فصاح،،، ثم مال رأسه إلى الوراء، وترك النخلة، وهوى إلى الأرض، وبقي لبهيّة أمر تستكمل به موقعة استرداد كرامتها وكرامة مجتمعه: "بصقت فى أعقابه بصقة مشحونة بأقصى أنواع الكره".

وفى قصة "جريد النخل العالى"، يقدم الكاتب نفسه صورة تجمع بين الافتراق القيمى بين طوائف المجتمع فى الصعيد، يقول: "بدا ذلك النادى على شاطئ النيل،،، متآلق الأضواء، يزخر بجموع متباينة من الحاضرين،،، نساء متبرجات ومحجبات،

بعضهن التففن بملاءة، وبعضهن التففن ببردة، بعضهن سافرات الوجوه، وبعضهن أخفينها حياء ومراعاة للتقاليد،،،".

فهو يصل مباشرة إلى هذا الافتراق على الرغم من التعايش المكانى بين أهل تلك المدينة الصغيرة، هذا التداخل القيمى بين المتناقضات، كان وليدًا طبيعيًا للتحويلات الاجتماعية التى رفعت الضابط من وحل البركة إلى السماء بين النجوم، ومن هش الذباب من حول عينيه لتستقر نجوم صفراء متألقة على كتفيه،،، فمن كان يصدق أن طفل الأمس المتجول تحت النخيل يقات البلح المتساقط يُصبح اليوم ضابطًا يزف إلى بنت المأمور،،،.

هذا التغير الاجتماعى استتبعه تغير قيمى فى السلوك والتقاليد، للحد الذى تنكر فيه الضابط لأمه، فى المجتمع الجديد والإطار البيئى ذى الشروط المغايرة لبيئته الأولى، حتى تنكر لأمه التى انزوت فى ركن قصى من الصفوف الأخيرة متلعة ببردة تخفى وجهها تقديسًا للتقاليد العريقة التى يقام عرس لنقض بنائها، أو ما سماه الكاتب "صعود الأجيال"،،.

ويُعد نموذج الضابط فى قصة "جريد النخل العالى"، من أنجح نماذج التغير التى قدمها الكتابُ فى مجموعتنا هذه، حيث إن زكريا عبد الغنى أدار الصراع بحنكة فنية عالية، استطاع أن يطعم تجربة التحول بنقاط تنوير من الماضى، كان لها فعلها فى توجيه استقراء المتلقى للنموذج المطروح، وقد امتد الصراع البيئى عنده ليشمل جل مظاهر الحياة، بدأ من النساء المتخالفات المتناقضات، ما بين سافرة ومحجبة، وحتى اللغة التى صارت علامة على هذا الافتراق والتخالف: "تحدث معها بلهجة قاهرية، ولكنه لم يستطع اتقانها كل الاتقان فخرجت بعض الكلمات عن نطاق سيطرته، وجاهدت أن تخفى ابتسامتها حيال ذلك"، إنها ابتسامة السخرية التى تؤرخ للفروق الطبقيّة والبيئية بين الضابط وزوجه ابنة المأمور، التى يختلف ميدانها عن ميدان زوجها الضابط فى هذا الصراع، فبينما الصراع عنده بين القرية والمدينة،

اتسعت رقعة الصراع بين يدى ابنة المأمور لنصل إلى الصراع الثقافى بين الشرق والغرب، فهي تحب الموسيقى الغربية، وترى أن الموسيقى الشرقية إما نواح وإما طبل وزمر،،،".

هذه الصراعات أدخلته فى جملة من التناقضات مع نفسه بينه وبين سلوكياته، فكما قبل الموسيقى الغربية مرغماً، بدأ يتساهل فيما لا يريد، حتى إنه بعد أن تقاعس عن زيارة أمه المريضة وهى تُحتضر، إذا به يقيم لموتها سُرادقاً فخماً، وقف فيه كطاووس يتصنع الحزن والوقار، بينما عيناه ترصدان كل قادم، فإن كان عظيماً انتشى بالرضا والكبرياء، وإن كان غير ذلك صرف عنه عينيه، وتلقى العزاء معه كل من هو على شاكلته.

وفى إدارته للصراع أخذ زكريا عبد الغنى بعداً آخر فى قصة "جريد النخل العالى"، حيث بث فى نفوس المتلقين الأمل بالرحمة التى تعنى عدم طغيان الجانب المادى والنفعى والتبذل السلوكى فى القرية، فبعد أن توفيت أم الضابط وتباهى ابنها الضابط بالعزاء المهيب، كان الأطفال يغرسون أمام قبرها فى مدخل القرية جريد النخل الأخضر،،، ليجعل من هذه الخاتمة التى تشرق بالأمل خاتمة لمجموعته التى حملت الاسم نفسه، وهو ما يُعد نمطاً وليداً من الصراع ينبت فى المستقبل بين هؤلاء الأوفياء الصغار والطاووس الجاحد ذى السلطة، سوف يدل دولته ليعيد لقيم البيئة حياتها وفاعليتها، ويبعثها خضراء كجريدهم المغروس فوق جسد الأم الميتة، أو بمعنى آخر سيأتى من يكشف أن هذه الأم برغم موتها لم تمت كما فى قصة كنوز للكاتب نفسه.

### الصراع الخارجى (صراع البيئات) :

من أبرز أساليب المعالجات البيئية عند زكريا عبد الغنى، رصد مظاهر الصراع بين الريف والمدن المستحدثة فيه، فى سياق عرض صور للتغير الاجتماعى الذى طرأ



على الصعيد، فقد قدم فى قصة "نقطة المرور عند حدود المدينة" صورة من صور صراع التغير الاجتماعى فى الصعيد، بين الريف والمدن المستحدثة حوله، وقد بدأت القصة بتجسيد لغوى للهدف الموضوعى، إذ استخدم الكاتب ألفاظاً لغوية شديدة الدلالة والإيحاء على موضوع التجربة، قال: "انفلتت العربية الميكروياص، وارتفع صوت الكلاكس، وتمايل الركاب"، "فدالات الانفعالات والميكروياص والارتفاع والكلاكس والتمايل، كلها توحى بما يود الكاتب طرحه من نفور بيئى، وقد ضم الكاتب إلى جانب براعة الاستخدام اللغوى فى الاستهلال البراعة ذاتها فى تكرار جملة: "اليوم يوم السوق"، مشيراً إلى نمط الحياة المادية فى المدينة.

وإذا تجاوزنا اللغة إلى الموضوع عند زكريا عبد الغنى، نجده فى تتبع الراوى للفلاحة السمراء، وانقياده لفكرة تتبعها نون روية أو حدود للفكرة، أن ما جعله يركب الميكروياص الذى ركبته نون أن يعرف إلى أين يتجه،،،، ليس شبقاً أو استهتاراً، بل هو استلاب بيئى لصالح الشخصية البيئية المضادة لشخصية زوجه، وتلك الريفية تعد المنقذ له من أعدائه الثلاثة: "زوجه والساعة والمدير"، كما أنه يرتبط بالقرويات رباطاً وجدانياً أساسه القرية التى تعيش فى وجدانه، وتأخذه إليها أحلامه حيث الطفلة السمراء التى تتقافز "أمامه فى الحقول، تضحك وتجرى".

ويُجسّد عداؤه للمدينة التى يعيش جحيماً بقوله: "لاح ثغرها الباسم بين الركاب، فود لو يقبلها، تراجع الزحام وتباعدت الضوضاء وشعر بوزنه يخف، وتراخت اليدان اللتان تطبقان على رئتيه،،،،، إنه صراع حقيقى بين المدينة والريف، بين الفطرة والافتعال والتصنع، فبينما هذه الريفية تتراعى له فى صورة محببة، ينظر إلى زوجه وكأنها مانىكان، وأغمض عينيه عندما رآها تمشط شعرها أمام المرأة،،،، كما يفر من الضوضاء والزحام،،،، فما إن غادر حدود المدينة، حتى شعر بخلاصه من الثقل الذى يجثم على صدره،،،،

وهذا التغير قد يأخذ غالباً صورة المقارنة الضمنية أو الصريحة بين البيئتين المتصارعتين، كما فى قصة "كف مريم" التى تكشف كاتبتها السيدة جمالات عبد اللطيف عن علاقة من الدهشة بين القاهرة وبيئتها، فبينما تعرض صورة الأم المستيكينة بقولها: "جلست أمام عين القرن، تنتظر الخبز حالما ينضج، تقلب طرف جلبابها الفقير وتجفف وجهها وعنقها"، نجد الراوية تأخذ الرضيعة عن أمها التى جلست أمام القرن، وتأخذ معها مجلة ملونة كان قد جاء بها عمها من القاهرة، جاعلة من المجلة بنية بدلية فهى تراها صورة من صور القاهرة نفسها التى أخذتها من بيئتها وحولها ورعاية أختها الرضيع: "أخرجت المجلة وجعلت أستطلع صورها، مبهورة كنت بما أطلعه، وجوه النساء كقوس قزح، الألوان،،،، سيقانهن العارية، وصورهن المكشوفة،،،، أوكل نساء المدينة هكذا؟"، سؤال ألحقته بحدث مميز هو الفجيعة التى تتسم بها بعض أعمال جمالات عبد اللطيف، إذ أزعجت صيحات الفلاحين "ذئب، ذئب"، وكأنهم ينتزعون عينيها من على صفحات المجلة الملونة، ويوقظونها من حلمها الملون لتجد مريم قد اندفعت داخل دغل القصب فالتهمها الذئب ولم يتبق منها سوى ثوبها وكفها الصغير،،، وهذه الصورة يمكن مقارنتها بمشهد اختطاف المرأة الشريرة للطفل فى قصة "غروب منتصف النهار"، الذى يحمل فى بنيته المضمونية أيضاً إشارة إلى الحضارة الوافدة.

وكما أن هذه المقارنة تتم أفقياً بين البيئات، يتضمن الصراع الخارجى لونا من الصراع الرأسى بين البيئات التاريخية، ففى الجزء الأول من فصل الفيضان، فى "نجع السلعوة" يعرض الكاتب أحمد أبو خنيجر حكاية حول مقطوع العضو، فى هذا المقطع يضع بذرة الرواية التى سيتعهدا فى المقاطع والفصول التالية بالرواء والنماء شرحاً وتفسيراً واستدراكاً وإيحاءً، حتى يكتمل له البناء الدلالى لروايته، هذه الحكاية تتواصل مع أصلها التاريخى الذى تعد امتداداً له بدءاً من إله الخصب، ووجهة النظر الصعيدية الخاصة تجاهه فى أبيدوس، حيث نقروا عنه آله، وصولاً إلى المجذوب فى نجع السلعوة.

فخلاصة بذرة الرواية أن مجنوباً حط فجأة في نجع السلعوة، وتوقف عند الموردة لما رأى الحريم رائحات وعائدات من بحر النيل بجرارهن، فتوقف وأدخل يده داخل هلاهيله وأخرج ذكره لهن،،، فما كان من سعاد بنت خليل التي كانت أقربهن إليه، إلا أن تفلت عليه وشتمته،،، رآه على الأحمر وكان عائداً بحماره المحمل بالطمى من عند البحر،،، ترك حماره ورفع السلف وجرى نحو الرجل،،، شرب من الهواء وقاسه بالسلف فوق ضلوعه،،، هذه الحكاية التي تعد اللبنة الرئيسة للرواية استدعاها الكاتب بعد صرخة الموت التي أخرجتهم إلى المدرسة ليرويه ممدداً في قلب الفصل، يرقد عارياً تماماً، مقطوعاً عضوه.

#### خامساً: البعد الثقافى للبيئة

البعد الثقافى للبيئة من الأمور المهمة التي يحملها الأديب عن بيئته ويتلمسها دارس هذا الأدب، وجظوظ الكتاب في الحمل عن بيئاتهم متفاوتة فمنهم من تعنيه الحكاية فيكتفى منها بالحدث المفرغ عن أية قيم معرفية خاصة بمجتمعه، ومنهم من يحمل عنها ويتخطى ذلك إلى البحث وراء ذلك البعد واتخاذ قضية يعالجها في نص خاص بها، وفي هذا الجانب يلتقى محمد محمود عثمان مع زكريا عبد الغنى والطيب أديب في العناية بالبعد الثقافى للبيئة، هذا البعد يتمثل عند محمد محمود عثمان في الجد الذى هو معادل رمزى للكتاب فى قصة "حين يحكى جدى"، وفى الأم كنوز عند زكريا عبد الغنى، وفى نقاط متفرقة عند الطيب أديب، أما البعد الثقافى الجزئى فهو متناثر فى أعمالهم مثل المصطلحات البيئية والعلاج أو الطب الشعبى، ومثل البنيات الثقافية الاجتماعية كقوانين طلوع النخل واحتساب حرمت البيوت تحتها، وهناك أمور ومظاهر ثقافية أخرى احتشدت بها كتابات كُتابنا الذين يصدر عن معرفة بيئية عميقة وحقيقية بالصعيد وحياته، ومن مظاهرها العادات التي تمثل نبعاً رئيساً للمعرفة البيئية، ومن تلك العادات المرتبطة بقيم راسخة جعلتها البيئة سبباً لما اعتادت

عليه: جمع الحيوانات والطيور فى الحظائر والزرائب، ويوضح الكاتب أحمد أبو خنيجر سبب ذلك بقوله: "راحت ناحية الزريبة لتلم دجاجها ومعرزاتها خوفاً من الذئب والثعلب وابن الحرام"، فهؤلاء الثلاثة هم أراجيف أهل تلك البيئة، وهو وعى بيئى أنتج من قبل المشائم الثلاثة والأثافي الثلاثة ومن قبلهما المستحيلات الثلاثة، فهذا الجمع على هذا النحو للمرغوب والمرهوب هو عقيدة ثقافية راسخة فى الوجدان العربى منذ القديم.

وقد تكون المعرفة البيئية معرفة إجرائية اعتاد أهل تلك البيئة استخدام تعبيرات فى مواقف معينة أشبه برُقْيَة بيئية أو ما شابه ذلك، وهى نمط مميز من أنماط الوعى البيئى، والدليل على ما يملك من قدرات معرفية، فمثلاً عند زكريا عبد الغنى، تقول الأم لابن ليلة عرسه: "اقرأ السبع آيات المنجيات، ثم اهنا بعروسك يا ولدى".

ولعل من أبرز أنماط الوعى الثقافى فى بيئة الصعيد الحكايات، لذا لقيت الحكايات اهتماماً كبيراً من الكتاب: زكريا عبد الغنى - محمد محمود عثمان - الطيب أديب - جمالات عبد اللطيف - أحمد أبو خنيجر، وساق محمد محمود عثمان مثلاً صيغة إنهاء الحكى، حيث تقول عنده الحكاءة: "توتة توتة حلوة ولا ملتوتة"، فلو قال الأطفال ملتوتة ترد عليهم "احكوا انتوا الحدوتة"، وإن قالوا "حلوة" قالت: "بكرة نرجع ونكمل الحدوتة"،،، وهذا الجزء المتعلق بالآلية الشعبية لإنهاء الحكى ذائعة مشهورة، لكن النادر حقاً ولم أقرأه عند كاتب من قبل هو استهلال الحكايات، إلا أحمد أبو خنيجر، الذى نص على استهلال بيئى مدهش، وبالتالى كان يجب رصده فى سياق عمل أدبى، حيث "تجلس خضرة الداية وتقول: فيه، فيرد العيال المتجمعين حولها قائلين: الله فيه، فتشرع فى الحكى: كان جدكم الكبير راجل بتاع سفر،،،".

لقد كانت لتلك البيئات رؤية خاصة تجاه الحكايات التى تعد الحامل الأول لأخبارهم وأخبار أسلافهم فى تلك البيئات، كما كانت لهم استراتيجية بيئية للتعامل معها بعامة والمشين منها بخاصة، يقول أحمد أبو خنيجر: "،، هذا ما حكوه بعد أن



هدأت الحكاية وبدأت تأخذ طريقها نحو النسيان كغيرها من الحوادث والحكايات التي تمر بنا، ونحن لا نريد لها أن تبقى، أما ما يريدون له البقاء فيسبغون عليه صيغاً فنية مشوقة ويدرجونه في سياق الليالي وعلى قارعة المجالس، ويجرونه على الألسنة، فيبتدر واحداهم أخاه قائلاً: فيه، فيجييه: الله فيه، فتدور الحكايات لتصير في كل بورة أرسخ وجوداً في المجتمع وأكثر بقاء وقوة.

بقى لي أن ألحق بالحديث عن المعرفة البيئية أو البعد الثقافي للبيئة داخل النص، حديثاً عن أبرز المظاهر الثقافية لبيئة الصعيد، وأغناها وأكبرها أثراً في نفس المتلقي، ألا وهو اللغة البيئية وبلاغتها وكيفية تعامل الكتاب معها واستمدادها في نصوصهم وتأثرهم بها، وأجد أن أبرز قضايا هذا الجول البحثي مشكلة المصطلح البيئي، الذي كان في الواقع مشكلة الجميع إلا أحمد أبو خنيجر، الذي برز من بين مجموعة الكتاب الذين تناولتهم الدراسة، في تسمية الأشياء والوحدات بمفرداتها البيئية، لكن جمالات عبد اللطيف سقطت في فجوة استبدال الوصف بالمصطلح، كما سقط أيضاً محمد محمود عثمان، الذي لم يُسمَّ "رماد القرن"، باسمه في قصته "القادمون"، وإنما أطلق عليه لفظ "تراب"، على الرغم من فصاحة لفظ "رماد"، يقول: "أحضرت بعضاً من تراب القرن"، فقد استعاض محمد محمود عثمان عن المصطلح البيئي بمصطلح بديل وإن كان مستخدماً في هذا الموضع لدى البيئة، إلا أن المصطلح البيئي الأصلي أحق بالاستخدام، وهناك لون آخر من ألوان التعامل مع المصطلحات البيئية نجده في قصة "معادلة"، التي تعرض من خلالها جمالات عبد اللطيف صورة بيئية مميزة لدى أطفال الصعيد هي الجواد الجريدي، فنقول: "يتسلان خارج البيت، يمتطيان جريدة منزوعة السعف يخرقان الطرقات المظلمة الضيقة، وجوادهما الجريدي قد امتثل لهما تماماً"، فجملات عبد اللطيف هنا اكتفت بالوصف عن التسمية الاصطلاحية للجريدة منزوعة السعف بينما نجد الكاتب أحمد أبو خنيجر أرسخ قدماً بيئياً منها في كتاباته إذ يسمى هذه الجريدة المنزوعة السعف بـ(السلف)، والسلف هو جريدة النخل بعد تشذيبها ونزع السعف عنها، ويتر طرفها النحيل.

وتحتشد رواية نجع السلوعة بمفردات بيئية ذات دور وظيفي مميز في بناء الرواية وخلق الجو البيئي، وتيسير استحضاره وتلقيه، ومن هذه المفردات، "العُمرة" وهي وعاء توضع فيه الحاجيات، و"الحاصل" غرفة في البيت، و"السُّعْن" وعاء من الجلد، وهو الذى يخض اللبن بداخله، و"الموردة" وهي في الأصل منطقة الدرك الخاصة بالقبيلة، فلا يعبرها أحد إلا بعد دفع رسوم الطريق، ثم استعارتها الذهنية الشعبية فيما بعد للدلالة على بوابة الصرف التى تتحكم فى جريان الماء داخل المصرف من نقطة إلى نقطة أو موردة إلى موردة، ثم صارت علماً على المجرى المائى نفسه.

ومن الألفاظ التى استخدمها أحمد أبو خنيجر لفظ "البحر"، وهو لفظ يسمى به النيل تارة ويوصف به أخرى، فيقال أيضاً بحر النيل، وهو فى الأصل يطلق لدى أهل الصعيد على كل ماءٍ يجرى.

ومن تلك الألفاظ أيضاً لفظ "الدميرة" وهو لفظ بيئى يُتَّخَذُ بوصفه مصطلحاً يطلق على أيام الفيضان.

ومن المفردات البيئية أيضاً مفردات المهن مثل "القلام" الذى هو علم على مقلم النخل أو قاطع الجريد.

ويستخدم أبو خنيجر فى روايته للتحية البيئية "أُمْسِيْتُو"، وهي تحية مسائية.

تلك المفردات موجودة ولكن بكثافة أقل لدى زكريا عبد الغنى، حيث نجد فى مجموعته عدداً من المفردات البيئية التى تشير إلى الصعيد من قريب وهى غالباً ما تكون داخل نسق تعبيرى، فوسيلة المواصلات من محطة القطار إلى القرية هى الركوبة، والليل يحتشد بالعفاريت، وفى حقل القمح السنابل فى الجرون.

وكما استعان الكاتب بمفردات بيئية استعانوا كذلك بتعابير بيئية مميزة لا تفتقر إلى البعد البلاغى المميز والمثير أحياناً، فعند زكريا عبد الغنى تقول الأم للعروس: "سَلِّمْكِ ضنايا والضنا غالى، أمانة عليك تخلى بالك منه"، الضنا والضنا

غالى كلها تعبيرات بيئية، لكن تسليمها والتأمين عليها يدخل إلى حيز جماليات الاستخدام البلاغى، ومن التعبيرات التى استمدها زكريا عبد الغنى من البيئة ووظفها توظيفاً جمالياً أيضاً، قول الأم: "قلبي على ولدى انفطر وقلب ولدى على حجر".

أما الحديث الحقيقى عن البلاغيات البيئية فلن يستقيم إلا بالرجوع إلى ما تضمنته رواية السلوعة لأحمد أبو خنيجر الذى تستخدم بيئته على نطاق واسع أساليب بلاغية من تشبيه وكناية واستعارة وغيرها، فمثلاً نجده يقول: "رأت القمر منعكساً فى البركة كـرغيف لم يخمر بعد"، ويقول أيضاً: "ينتظرون هدير الفيضان الذى يشبه الجمل الهائج حين يضرب قلته"، التعبير فى المثالين ليس مجرد تشبيه عادى بل هو تشبيه مركب الطرفين "القمر منعكس" يشبه "رغيفاً لم يخمر بعد"، أو أفراد المشبه وتركيب المشبه به "هدير الفيضان" يشبه "الجمل الهائج حين يضرب قلته"، ومن التعبيرات البيئية أيضاً قول أبو خنيجر: "النيل السنة دى محمر عينيه"، وهو كناية عن قوة الفيضان المرتقب.

وإذا توغلنا فى جنان الجمال التعبيرى لبيئة أحمد أبو خنيجر سنلتقط من التعبيرات البيئية المميزة قوله: "شرب من الهواء وقاسه بالسلف فوق ضلوعه"، وهو تعبير بيئى أعتقد أن أحمد أبو خنيجر نفسه نقله عن البيئة التى تكتظ تعبيراتها بالمجازات والاستعارات والتجاوز الدلالى، دون تدخل فى صياغته.

ولكن هذه المعرفة البيئية قد تعد سبباً مهما وراء التدخل المعرفى فى سياق النص، بوساطة الكاتب الذى يرى نفسه بالضرورة أرفع درجة من مجتمعه، فيتردى دون أن يشعر فى الترفع عن تجربته الفنية لا الموضوعية، وبذلك يجيز لنفسه ما أحب أن أسميه "اقتحام حرمت النص"، أو التدخل المعرفى.

### مآخذ صديقة:

من أبرز المآخذ التى يمكن التقاطها بيسر لدى جل كُتّابنا عدم التناسب، وهو ما يُعد مشكلة حقيقية فى الثقافة العربية بعامة، بدءاً من التناسب اللغوى بوهم الالتفات

من فعل لفعل أو من ضمير لضمير وحتى التناسب الأدائي، أنكر أن بلزاك كان ينزل إلى الشوارع ويسأل الناس عن معلومات دقيقة حول تاريخ المكان وقيس بنفسه وقفات شخصياته وما يقابلها، فإذا وقف الشخص هنا سيرى هذا ولن يرى ذاك، لذا كانت أعمال هؤلاء الرواد بمثابة مجسمات وجدانية يسهل تمثيلها ومن ثم تلقيها والانفعال بها، ومما لاحظته عند كُتّابنا التساهل في هذا الجانب، فمثلاً جمالات عبد اللطيف تقول: "لطمنى على وجهى لكمة قوية"، أشعلت نيران الألم فى الشق الأيمن من وجهى"، لماذا التحديد الاتجاهى (الأيمن)، ومن المفترض أنه الشق الأيسر، إلا إذا كان مدرس الدين أعسر، وهو الأمر الذى يمكن للكاتب أن تدعيه، لكنه سيظل ادعاءً لا يملك مفتاحاً لقلب المتلقى وإن اقتنع به عقله، لكن هناك وجه جمالى لهذا الأمر يتعلق بدلالة المضمون القيمى لشخصية مدرس الدين واتجاهه (كنت أفضل لو جعلته المؤلف مدرس الفلسفة مثلاً)، فهو أعسر العقل، لكن الكاتبة لم تكن تقصد إلى ذلك لأنها لم تشر إليه من قريب أو بعيد، ولم تومئ أو تشر إلى ذلك.

ولعل من وراء حدوث هذه السقطة التناسبية الرغبة المقدرة فى الاستقصاء، وهو لون من ألوان التجميل الصياغى الذى يتحول أحياناً عند جمالات عبد اللطيف إلى لون من ألوان التنكر البيئى، تقول مثلاً: "كان صغيرى"، يتلف للانطلاق فوق العشب عدواً"، فالعشب فيما أعرف هو نباتات عشوائية تنمو فى البرارى، بينما الحقول تنمو فيها نباتات محصولية أو عشبية مقصودة تُسمّى البيئة الحشائش، وكلها مسماة مثل البرسيم وغيره،،،.

ويأخذ عدم التناسب مظهراً معرفياً، سلباً، حيث يستغل الكاتب خلاء ذهن المتلقى، ويحشد داخل البنية النصية أنماطاً معرفية ينسبها للبيئة على غير ما يطابق الواقع الحقيقى للبيئة، فمثلاً عرض أحمد أبو خنيجر مخاوف سعاد من عدم إتمام زفافها على محمود القلام الذى يشغلها شرود ذهنه الدائم بعد عودته من حرب اليمن، ومن مخاوفها أيضاً الفيضان والفرح الذى هو فى مهب الريح، ولى أن أتساعل هنا:



كيف مرر الكاتب على نفسه، أو يحاول ذلك مع قارئه، أن أهل النيل كانوا يتحاشون أيام الدميرة، فلا يقيمون فيها الأفراح ولا يضربون لها موعداً في هذه الأوقات لأنها أوقات مستحيلة،،،

وقد تكون البيئة نفسها وراء سقوط الكاتب فيما نراه مأخذاً، كحال زكريا عبد الغنى الذى تسيطر عليه روح الحكاء فى بعض قصص مجموعته جريد النخل العالى فيعالج القصة كأنها بنية شفهية، هذا المأخذ يعد أثراً بيئياً إيجابياً من مجتربات البيئة الصعيدية، تتوقف درجة إيجابيته على مدى قدرة الكاتب على توظيف هذا الأثر فى نتاجه، فهو لذلك إيجابى عند زكريا عبد الغنى، وقد لا يكون كذلك إذا استخدمه غيره، حيث وظفه زكريا عبد الغنى توظيفاً مميزاً فى القصص التى نهجت هذا النهج.

ومن المأخذ المهمة التى واجهتنى فى نصوص هؤلاء الكتاب عدم الثقة فى حصافة المتلقى، لذا يحوم الكاتب حول استظهار ما أضمره النص، إلى أن يواقعه، لذا لم أر أحمد أبو خنيجر موفقاً عندما يرتد فى نهاية الرواية إلى التصريح المكشوف الذى يفسد على المتلقى متعته الفنية، وبخاصة فى كشفه عن اتجاه الدلالة، حيث يقول: " كائن أقرأ فى سفر الأيام والأحوال، فأرانى الجد القديم بحزنه القديم يصير مطروداً يبكى فوق جبله لحاله وحال عياله الذين صاروا يتامى، واليد الغريبة تمتد إليهم تخطفهم واحداً إثر واحد، تغيبهم بعيداً دون فهم أو مقابل، أى مقابل يعادل أرواحهم التى تضيع".

ثم تقترب نظرتة الكلية أكثر لتتصب على جزء مهم بالنسبة له ولروايته فيتحدث عن مصر وشأنها فى حروبها من أجل العرب فى فلسطين واليمن،،، فيقول: "رأيتنى بهلاهيلى أجرى متتبِعاً قدرى المربوط بى، والمربوط أنا به، لأقدم جسدى لهم، للحظات من العنف والألم التى تسكت غيظهم، تهدئ من الدماء القاسية التى تغلى لما يروح واحد منهم ولا يعود، كأن لذتى أن أعوضهم، أقدم بدننى، كل ما أستطيع،،،".

لكن هذه المأخذ التي هي الآن كجبل الجليد العائم في المحيط لا يظهر منه إلا القدر اليسير، لا أجدها شيئاً أمام ظاهرة خطيرة، هي التدخل المعرفي.

### التدخل المعرفي:

التدخل المعرفي في سياق النص، على الرغم من أنه يُعد أحياناً، بل كثيراً، نقطة ضعف في البناء الفني لدى بعض النصوص، إلا أنه ضعف نتج عن قوة، فلا يحدث إلا على يد كاتب لديه قدرات فنية كبيرة، لكنه يتعجل الأمور ويريد أن يتفوق في الرؤية على راويه، أو نصّه الذي هو نتاج فكره هو نفسه، ومن أبرز الكُتّاب الذين يقتحمون على أنفسهم نصوصهم الكاتب أحمد أبو خنيجر، الذي تتعدد مظاهر تدخله المعرفي في سياقه الروائي، ففي الفصل الثالث من "نجع السلوعة" يدخل الكاتب بمسماه في النص فيقبله المتلقي، لكن الذي لا مسوغ له هو فرض سلطاته الثقافية على النص، فمثلاً تسمية الكلاب بأسماء الرؤساء استلب من البعد الفني للشخصية التي استهل الكاتب عملها بالفلاحة، وكأنه يريد أن يُقحم البعد المعرفي للكاتب، ويشير قاصداً إلى نفسه من طرفين، أحدهما التصريح السياقي بالمسمى (أبو خنيجر)، والآخر هو الطرف الخفي الممثل في حرصه على تسمية كلابه بأسماء الرؤساء، حتى وإن أشار فيما بعد إلى أنه رجل موظف "يهمه أن تكون هدمه نظيفة ومكوية"، لكن ليس بالضرورة أن تكون كلابه مسماة.

وقد يأخذ التدخل عنده اتجاهاً معرفياً تاريخياً، أو أيديولوجياً، يقول الكاتب: "كل الظروف مهيأة لأن يلتقيا"، امرأة لم يكن نصيبها من الحياة إلا الامتثال لقدرها، والاستماع الرائق إلى جدتها السلوعة، ورجل وحيد، يتوه مع نفسه في البلاد، أو تتوه البلاد داخله، كإله مشرد أو كني بلا أتباع، "هذا التشبيه الأخير وبديله الاختياري كإله أو نبي يعد تدخلاً معرفياً من الكاتب يكشف عن اتجاه ثقافة الكاتب وأيديولوجيته، لم يكن له الحق في فرضها على النص ومن ثم على التلقي.

وقد ينم عن هذا التدخل لفظ واحد، يكون قادراً على انتزاعنا من جنة التلقى إلى جحيم القراءة المفروضة، فأحمد أبو خنيجر وجماليات عبد اللطيف كلاهما يتدخل بتعليق من خارج المستوى المعرفى لشخصياته، حتى وإن كان من داخل النص، فأحمد أبو خنيجر أحياناً يحفر فجوة ظاهرة بينه وبين النص والمتلقى، من خلال عملية الطرح، يقول: "لكن ما حدث يجعلنا نفكر بذكاء الطبيعة الفطرى المتمثل فى الفيضان". هنا لفظ "المتمثل" قام بالدور نفسه الذى سيضطلع به لفظ "بسبب" عند جمالات عبد اللطيف، فى حديث الداية حيث تدخلت الكاتبة معرفياً فتحول الأداء من المستوى الفنى إلى المستوى المعرفى، إذ تقول: "أنا لا أحمل ذنب موتها، لقد وضعت الولد ميتاً بسبب اختناقه بالحبل السرى الملفت حول عنقه"، وربما هذا التخرج يرجع إلى استخدام لفظ "بسبب" ثم مستوى أسلوب عرض السبب، فلو قالت: اختنق الولد فى بطنها، مثلاً لكان أقرب إلى المستوى المعرفى للداية، فالقصة بينما تطرح الحديث بلسان الداية، لكنها تستخدم المستوى المعرفى للكاتبة.

وأخيراً أرجو أن تكون نظرتى إلى النصوص، فى بعدها البيئى المتعلق بعرض مؤثرات الصعيد فيها وافية، وأن يكون اجتهادى قد وصلكم صادقاً كما صغته، وأن ينظر المتلقى إلى عملى هذا نظرة مخلصه فهو نسيج حاكته المودة وصبغة الإخلاص.

## إحالات وأسانيد:

### أولاً: الإشارات المرجعية:

١- عثمان نويه: حيرة الأدب فى عصر العلم، (ص ٥٠)، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٩م.

٢- انظر، أفلاطون: الجمهورية، ترجمة د. فؤاد زكريا، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٨٥م (مواضع مختلفة)، وانظر، أرنست باركر: "النظرية السياسية عند اليونان" (٦١/٢ - ٦٨)، ترجمة لويس إسكندر، مؤسسة سجل العرب، القاهرة ١٩٦٦م، ود. إمام عبد الفتاح: أفلاطون والمرأة، (ص ٥٢)، حوليات كلية الآداب - جامعة الكويت ١٩٨٦م، (حولية: ١٢، الرسالة: ٧٥).

٣- عثمان نويه: حيرة الأدب فى عصر العلم، (ص ٥٠).

٤- استقيت هذه المفاهيم من الصراع بين أنصار مذهب "المنهج الوظيفى" للنص الأدبى وهو مذهب مجاوز للبنىوية، وأنصار فلاسفة المنهج التوليدي الذين يميلون إلى وصف النصوص الأدبية بأنها نظام لغوى، [انظر، د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، (ص ٤٨ - ٤٩)، و(ص ٧٣ - ٧٤)، الكويت، عالم المعرفة ١٩٩٢م].

٥- انظر، الباحث: نقد البنية عند عبد القاهر الجرجانى، (ص ٤١٩)، مجلة علامات فى النقد، ج ٢٣، مج ٦، (الناشر: النادى الأدبى الثقافى بجدة) نو القعدة ١٤١٧هـ - مارس ١٩٩٧م.

٦- الظاهرة: هى استشرأء نمط ما منظوراً إليه من حيث كونه كلياً، بنية ومضموناً معاً. أما المظهر فهو الهيكل الخارجى منظوراً إليه بوصفه شكلاً دون اهتمام بالمحتوى المضمونى داخله.

٧- د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، (ص ٥٤٨ - ٥٥٩)، ط ٣، دار النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٤م.



## ثانياً : النماذج المصدريّة للدراسة :

- ١- أحمد أبو خنيجر: نجع السلوعة (رواية)، أصوات أدبية (٢٨١)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة: فبراير ٢٠٠٠م.
- ٢- جمالات عبد اللطيف: كف مريم (مجموعة قصصية)، (د. ب.).
- ٣- زكريا عبد الفنى: جريد النخل العالى (مجموعة قصصية)، ط٢ - مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠٠٦
- ٤- سعيد رفيع: البربونى يتجه شرقاً (مجموعة قصصية)، ط١ - نفرو للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٥
- ٥- الطيب أديب: رحيل السنط (مجموعة قصصية)، ط١ - مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠٠٣
- ٦- محمد عبد المطلب: ثرثرة رجل طموح (مجموعة قصصية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نادى الأدب المركزى، سوهاج ٢٠٠١
- ٧- محمد محمود عثمان: البيوت البعيدة (مجموعة قصصية)، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٣



## المكانان الجمالى والإيدالى فى نماذج قصصية من صعيد مصر

### المقدمة :

تتنوع صور المكان واستخداماته لدى كُتّاب الصعيد، نتيجة لعمق علاقتهم بالأمكنة والخصوصية بيئاتهم المكانية فى الصعيد، تلك التى تركت فى أدبهم أثراً جلية ودفعت نتاجاتهم بمؤثرات ذات سلطة فارقة فى تصنيف النصوص مكانياً، فجاءت أعمالهم مصطبغة بخصوصية مكانهم الذى ينتمون إليه وأخص من هؤلاء، الأجيال الأكبر سناً من المبدعين، تلك السلطة المكانية التى تجاوزت أهل الصعيد، وفرضت شروطها ووسمت بميسمها كتابات أدباء ليسوا من أبناء المكان كما هى الحال فى كتابات (يحيى حقى) الذى نستطيع أن نصفه بأنه حبيس تجاربه فى الصعيد.

لقد تفاعل كُتّاب الصعيد مع الأمكنة تفاعلاً منتجاً، تمخض عن عدد من الكتابات الموجهة ذات الفنية العالية فى نتاج النص ومدلولاته، من خلال مرآة الحيز المكانى الذى ارتبطت حياتهم به، وقد ترك المكان فى أعمالهم الأدبية سماته من خلال مؤثرات عميقة كان لها دورها المقدر فى بناء الكاتب والمكتوب.

وسوف تتناول هذه الدراسة المكان من خلال النماذج القصصية التى عمدت فى جمعها إلى استخدام منهج أرجو أن يكون تبريره واضحاً هنا، هو المنهج الانتقائى: لدراسة القصة الفنية ذات الطابع غير التقليدى، أو بمعنى أدق القصة بعد شيوع النظرية الجمالية وتطبيقاتها ووعى الكُتّاب بها، ثم ملاحظتهم لأهمية المكان واختلاف رؤيتهم لأدواره التى يمكن أن يُسهم بها فى تعميق طروحات النص الأدبى، نستطيع

إنن أن نرده إلى عشرين سنة ماضية بدءاً من نشر كُتّاب غاستون باشلار (جمالية المكان) للمرة الأولى مترجماً إلى العربية عام ١٩٨٠م<sup>(١)</sup>، لذلك أقسّم نماذج الدراسة فى داخل هذا النسيج الزمنى، ثم أنتقى من كل عقد كاتباً وكاتبة لديهما القدرة على الدلالة الكاملة والإنابة عن جيلهما، فالكُتّاب الشباب حتى الثلاثين من العمر تمثلهم الأدبية هند محمد عبد الرحمن والأديب خالد أبو النور، وحتى الأربعين تمثلهم الأدبية جمالات عبد اللطيف و الأديب محمود الطهطاوى.

وأشير منذ البدء إلى أن أهم ما يَميزُ تلك النماذج التى تخيرتها الدراسة أن كُتّابها لم يكن المكان عندهم بمعزل عن بقية العناصر الأخرى، بل جعلوه مرتبطاً دائماً ببقية العناصر المُشكّلة لنصوصهم، لا سيما الشخصيات والزمان، فاكْتسب المكان أهميته من خلال حركة الشخصيات فيه، أو حركته التى يمارسها على الأشخاص، أما الزمان فهو عند الكاتب محمود الطهطاوى شديد الارتباط بالمكان، حتى أنه يكاد يكون ملازماً له فى معظم الأحيان، وقد استغل أدباء الدراسة الرمز فى أعمالهم فأحسنوا توظيفه فى التعبير عما يريدون من وقائع رمزية ورؤىوية غير مصرح بها على السطح النصى، فقد جعل الكاتب خالد أبو النور من المكان الرمزى أداة للتعبير عن مشكلات إنسان البيئة الخاصة فى مواجهة جمود بيئته وعدم قبولها للتفتح المعرفى ونبذ الخرافات، بينما الأمر يأخذ عند الكاتبة جمالات عبد اللطيف بُعداً سياسياً واجتماعياً مما يجعل أعمالها إلى جانب أعمال خالد أبو النور تستعصى على القراءة العادية فهى تحتاج إلى قراءة متعمقة لسبر رموزها وكشف خباياها.

### المكانان القياسى والجمالى :

المكان جزء رئيس من مكونات الوعى البيئى لدى الكاتب، بل إنه يتحول فى بعض الأعمال الأدبية إلى بديل مقصود عن البيئة بأسرها، وللأماكن أنوار متباينة تؤديها فى الأعمال الأدبية، يصل بعضها إلى مرحلة البطولة المطلقة وتَسَيّد مسيرة الأحداث



فى العمل الأدبى<sup>(٢)</sup>، والمكان فى السباق الأدبى له بُعدُ الجمالى الذى لا يُقصد به الهيكل الموضعى أو الوصف الشكلى الخارجى للمكان، فالمكان الموضعى لا يعنى الأدباء فى شىء إلا إذا كانت كتاباتهم مقالية راصدة، وهى بالتبعية ليست من الفن فى شىء، أما المكان الأدبى داخل العمل فله إسقاطاته ودوره وسلطته المشاركة فى توجيه الأحداث والشخصيات، وأثر المكان الموضعى فى العناصر البيئية التى تعيش عليه، يقول غاستون باشلار: "لو أننا طولبنا بتعداد الأبواب التى أغلقناها والتى فتحناها، وتلك التى نود أن نعيد فتحها، فإنه يتوجب علينا أن نسرد قصة حياتنا بكاملها"<sup>(٣)</sup>، فذاكرة المكان هى ذاكرة الإنسان، إذ يستطيع كل ابن مدينة أو قرية، أن يمشى فى شوارع مدينته أو قريته، ويتذكر ما كان، وبالتأكيد سيحصد أشياء جميلة وشجية ليست سوى ذكريات المكان الذى يُعد الحافظ لها والمحفز على تذكرها، لكنها أبداً ستظل محصورة فى دائرة الذكرى ما لم يعيد نتاجها قلم واعٍ لديه القدرة على إعادة قلب التربة وتفصيل خصائصها وفصل كل شبيه إلى شبيهه، وكل مخالف عن مخالفه.

يرى ميخائيل باختين أن جوهر الرؤية الدرامية يكمن فى رؤية الشخصية داخل المكان، ويشير إلى أن ديستوفيسكى رأى تناقضات زمانه متجاوزة فى المكان لا فى الزمان، من هنا نبعت رؤية خالد أبو النور للمكان الذى يحمل جمهرة من التناقضات التى يرى أن عليه بوصفه كاتباً أن يُناوئها ويُقصيها من مشهدية بيئته قدر استطاعته، فما كان فى إمكانه إلا أن يصورها فى أعماله على نحو يثير الحفيظة ضدها ويدعو إلى نبذها، فالغفلة والتخلف يخيما على قريته (المكان وأهله)، وفى معظم كتاباته، تتجلى الغفلة جاثمة على مشهدية القرية، فالكاتب يعرى الزيف ويكشف الواقع من خلال رَأب القرائن المنفصلة ووضع الصور المكانية بعضها فى مقابل بعض حتى ينجلي الأمر وتتجلى التناقضات، فينير المعنى، إذ أن هناك دائماً ما هو أخطر من العرض الحكائى والرصد الخارجى للتفاصيل اليومية فى حياة المكان عند هذا

الكاتب، هناك الإنسان الذى كان موجوداً يوم كان الأمل فى الخلاص موجوداً، لذلك نجد أن وصف المكان عند خالد أبو النور يخضع لعملية الاختزال الانتقائى الدال بسبب ما يُعنى به الكاتب من توجيه الفنيات اللغوية داخل العمل واستخدامات الألفاظ، ودلالاتها، كما يعتنى كذلك بفاعلية الرمز المكانى وتحولاته، فبين قصص "المغيب"، و"طبل الشيخ رشوان"، وفى ذكرى سيدى المغنى"، أكثر من وشيجة فكرية وفنية، فكها تسرى فى عروقها لغة واحدة تجسد نفرة الكاتب من الواقع الذى عايشه ويعايشه، ورفضه للقرية التى هجرها المخلص يائساً، وتظهر فى النصوص المتاحة من كتابات الأديب "خالد أبو النور" أنها تجارب تنطلق من نبع واحد يدعم بعضها بعضاً، ويتطور بعضها عن بعض، ويعمق بعضها بعضاً، وتؤكد كل تلك النصوص على ما يعتور حياة الريف من انفصام وبُعْدٍ مروّع عن القيم الأهم، وإن بدا فى ظاهره الحارس الأمين لها.

ف (طبل الشيخ رشوان) مكان احتفالى لا يسميه أهل القرية مولداً أو محفلاً، وإنما يسمونه (طبلًا) لالتصاقه بمهمته الأساسية، وهى (قرع الطبول)، (والطبل عندنا فى قرى الصعيد اسم مكان يطلق على الموقع الذى تقرب فيه الدفوف، وهو على سبيل المجاز الداللى)، ويسبغ الكاتب على المكان عدداً من الصفات التى تلصق به الغفلة والضلال والجذب، فهو "ساحة": للدلالة على الفراغ، و"رمل": للدلالة على الجذب.. وغيرها من دلالات، ويكشف الكاتب عن الهدف الرئيس من وراء تلك الاحتفالية، وهو "ترقيص فرس العمدة"، لكن الأحداث تفرض نتيجةً أخرى تشارك الهدف ساحة الطبل، هذه النتيجة هى إضحاك عم عوض خادم الكبار والعبد الموروث، وكأنه شريك كامل فى الدلالة، والكاشف لحقيقة الطبل، فعم عوض اللاعب الماهر الذى يجيد اللعب بالعصا (حريف) من يومه، إلا أنه عندما يبارز من يملك العليق آخر الموسم يتصنع أمامه الاندحار والهزيمة لأنه يوقن أن "الشيخ رشوان وطبله لن يملأ بطنه ولو أوقع عمادة العمدة نفسه"، والكاتب يشير فى غير خفاء إلى أن كل أهل القرية عميان، وأن

الشخصية الوحيدة المبصرة هي (عوض)، ويظهر في الساحة أن الجميع عندما يأتونها يرقصون في غفلة كالعميان معصوبي الأعين تمتزج في الساحة رائحة المعسل والشاي والقصب برائحة الناس والبهائم والضعة، لذلك شعر الراوى الطفل للمرة الأولى برائحة مخالفة عندما حمله خاله فوق كتفيه ليرى ابن (جناب العمدة) وهو يرقص مع أبيه، يقول الراوى: "تشم أنفى لأول مرة رائحة غير رائحة البشر والبهائم"، وسرعان ما نكتشف أنها ليست سوى رائحة الكبرياء فهو أعلى من الناس في الطبل، فليس سواه هو والعمدة وابن العمدة من يرتفع فوق رقاب الناس، وهو يشعر سلفاً بتفوقه وبما يملك من مسوغ للسيادة والكبرياء، فهو يرتدى بيجامة مخططة أحضرتها له جدته من بيت المأمور، فيزدهى بارتدائها في المناسبات الحافلة، ويشعر بأنه يشارك ابن المأمور ملابسه.

ويوضح الكاتب أنه ليس كل أهل القرية من رواد ساحة الطبل، ممن يغطون في ظلمات العمى وغفلة الضلال، إذ يشير الكاتب إلى أن هناك من بقى خارج ساحة الشيخ رشوان، فهو في نجوة من الجذب والغفلة والضلال، كالجد الذي جلس متكئاً على جدار (الجامع المهجور)، ودلالة الهجران هنا دلالة عكسية، فطالما أن الساحة عامرة فالجامع مهجور، والجامع رمز للقيمة والهدى والأصالة.. وكل هاته المعانى المفقودة التى يؤكد الكاتب غيابها أو غياب الناس عنها فى مفارقة بنائية جيدة، عندما يقول: "تضجنى أمى أمامها.. وتتجه حواسى ناحية السامر والطبلة الكبيرة.. وعندما يزعق المؤذن (الصلاة خير من النوم) تنام كل الأشياء ما عدا الديك.. عندها أدفن رأسى فى صدر أمى.. أنا منتظراً عودة الشيخ رشوان، وكأنه يؤكد على تلك الحياة السلبية التى تعيشها القرية، مع إشارته إلى بقاء قيمة الخصوبة/الأمل بالقرية ممثلة فى الديك وهى القيمة الوحيدة الباقية فيها كما يرى الكاتب.

أما عند السيدة جمالات عبد اللطيف، فإن المكان فى كتاباتها لا يُسلم نفسه بسهولة، فقد يتراعى للقارئ أن المكان هو بيتها، وهذا صحيح للوهلة الأولى، لكن

التمعن في تلك المأسى يكشف لنا عن خبء كثير، فالمكان ليس سوى الوطن الكبير، والسيدة المحتجزة في بيتها أو التي ترسف في قيود تقاليدها، ليست سوى فلسطين (في: الركض فوق هضاب الشمس)، والكرامة العربية (في القصة الطويلة: يا عزيز عيني.. إلى مسعود أبو حجازي)<sup>(٤)</sup>، والأمة العربية الغافلة بعد حرب الخليج (في القصة القصيرة: يا.. عزيز عيني.. إلى محفوظ عبد الباري)<sup>(٥)</sup>، فالشخصية التي تسرد الحدث على وجداننا ليست سوى الوجدان العام للأمة العربية، وهي بالضرورة ذات صبغة وسمة مكانيتين، فهي المكان، وليس في ذاكرتها إلا التاريخ، وحين تتذكر الشخصية الرئيسة/البطلة/المكان/بعضاً مما جرى، إنما تسرد علينا الأحداث الاجتماعية غير المدونة، بل على نحو أدق: أثر تلك الأحداث في الوجدان العربي تمهيداً لطيه في مخزن الاحتمال العربي الفسيح، ففي قصة "الركض فوق هضاب الشمس" نلتقي مع قدرة الكاتبة المتمرسية على صياغة تكثيف درامي للمفارقة، فالمكان هو الذي أصبح يسكن صاحبه وليست صاحبه هي التي تسكنه، فالقصة ترصد مجرى الحياة للكائن المفرد المعزول وتحولها من حياة أولية مكررة، إلى حياة رامية مركبة، تحمل عدداً كبيراً من الدلالات وحشداً من الإسقاطات، وتحفز في طريقها طائفة من التجارب ذات البعد المكاني، فقد جعلتها الكاتبة حياة مليئة بالحس التراجيدي العام، وبالموقف السياسي المشبع بالوطنية والإنسانية معاً، في حين احتفظ النص بالبعدين التاريخي العربي، والقروي الخاص جداً لبيئة الكاتبة الأم في قرى الصعيد، فهي قصة عن فلسطين وعن العرب، عن الكائن المفرد في عزلته، وعن الكيان الاجتماعي الريفي وشروبه وما يقع في طريقه من ضحايا حتى في أشد حالاتهم سلاماً، وفي غمار هذه المأسى المتدافعة المربكة تمكنت الكاتبة من حسم موقفها الإنساني نهائياً وذلك بالانتقال من السلبية إلى محاولة تغيير الواقع المفروض ودفع ما يحيق بها من ظلم وقسوة واضطهاد، وهو الموقف نفسه الذي عاشته البطلة واستدعى موقفاً مماثلاً لم يحدث من فرد بل اضطلع به هذه المرة مجتمع بأسره هو ثورة الحجارة الفلسطينية، وتلتقي كذلك مع هذه الثورة في الهدف والفعل والآلة، هدفها



الخلاص من الظلم وقسوة الحصار في المكان، وفعلها هو الخروج من الرضوخ والسلبية و"انتظار الفرج" المتمثل في العون الخارجي في حالة فلسطين إلى التصدي للاضطلاع بفعل إيجابي هو استخدام الحجر الذي هو في الوقت نفسه الآلة التي واجهت بها البطلة زوجها المتسلط المفرور الذي يملك البندقية التي تخيفها ويصوبها إلى صدرها باستمرار كي ترضخ، وقد تركت الكاتبة لنا قوة الأمل والإصرار على الإتيان بفعل، وكأن هذا هو الهدف نفسه، لا عملية إحداث الحرية، وهو على الأصح مدخل الحلم الأشمل: "أخذ يقهقه ساخراً من الحجر ومنى، على أنى كنت أعرف بأنى سأقتله بهذا الحجر، ذلك لأنى أقسمت أن أفعل".

وفي قصتها الطويلة (يا عزيز عيني) يتداخل الماضي في الحاضر، وتشتبك المشاعر مع التاريخ في عملية معقدة أساسها البحث عن المكان في ضوء ما جرى عليه الزمان، فذكريات الحب التي ابتدأت في الحى، والتعلق بالحبيب القريب الذي يمنح استعادة صورة المنزل الأول القديم بعداً إيحائياً وانفعالياً إضافياً، وعلى الرغم من اقتراب منزلى الحبيبين وتجاورهما، فقد تقطعت حبال الحب دون تحقيق وصالهما، وهذا ما ولد في أعمال الكاتبة صورة "القريب/ البعيد = الغائب/ الحاضر" التي تردت كثيراً في مواضع مختلفة من أعمالها لدرجة أصبحت معها تيمة مميزة لأدب الكاتبة، وهى تيمة مبررة بقوة في أدبها، إذ تتخذ منها رمزاً للمواطن العربى الفاعل الذى تنتظره الأمة العربية بوصفه مخلصاً، وإن كان ذلك دون جدوى إلى الآن، سواءً فى الواقع، أم فى أدب السيدة جمالات عبد اللطيف، وأشير إلى أن تلويح الكاتبة بالأبوار القديمة للإنسان العربى، تلك التى تعوزنا الحاجة إليها فى حقبتنا الراهنة، لا يجعلنا بالضرورة أمام حالة استرجاع flashback، مما هو معروف فى فنيات البناء، وذلك لسبب يسير، هو أن الكاتبة لا تعيد ترتيب فصول تجربة وقعت، وإنما تعيد نتاج وقائع حقيقية فى الروح مضافاً إليها ما جرى ويجرى للشاهدة على هذه الوقائع.

## استدعاء الطفولة :

دور الطفولة وخصوصية مثل هذه المرحلة فى التكوين النفسى للإنسان بعامه وللأديب بخاصة، من الأدوار المهمة فى البحث عن المكان عند الأدباء الذين يملكون تأثيراً ملحاً فى مخزونهم الوجدانى من تلك المرحلة، فالأمكنة الأولى التى درجت فيها خطاهم تُرسم فى خزين الذاكرة محملة بالدلالات الراسخة لحركة الزمان وأفعاله، وأدب كُتّاب الصعيد يُبدى احتفاءً مناسباً بالتعبير عن الأمكنة المرتبطة بالبيئة الأم التى هى الصعيد بالضرورة ومرحلة نشأة كُتّابنا فيها، وهذا الاحتفاء ينسجم مع عمل البنية النفسية للأديب فى استعادته لمكونات طفولته ونشأته الأولى، حتى وإن خرج من تحت ظُلة تلك البيئة ليستظل بعراء بيئات أخرى إلا أنه سيظل خاضعاً للبيئة ذات السطوة التى فيها القوة واللين، القسوة والرفق والخصوصية البالغة: الصعيد.

وقد قدم الناقد الفرنسى غاستون باشلار فى كتابه "جماليات المكان" بحثاً قيماً عن مثل هذه الاستعادة فى الإبداع الأدبى، يقول الأديب غالب هلسا مترجم الكُتّاب فى تقديمه له: "البيت القديم، بيت الطفولة، هو مكان الألفة، ومركز تكييف الخيال، وعندما نبتعد عنه نظل دائماً نستعيد ذكره، أو بحسب تعبير باشلار نفسه: "البيت الذى ولدنا فيه بيت مأهول بقيم الألفة الموزعة فى أرجائه، وليس من السهل إقامة توازن بينها إذ هى تخضع للجدل.. فالبيت الذى ولدنا فيه محفور بشكل مادى فى داخلنا، إنه يصبح مجموعة من العادات العضوية، فالبيت الذى ولدنا فيه مشحون بقيم الحلم التى تبقى بعد زوال البيت، تتجمع فيه مراكز الوحدة والضجر والأحلام، وهو أكثر ديمومة من ذكرياتنا المشتتة عن البيت الذى ولدنا فيه"<sup>(٦)</sup>.

وقد كان لاستدعاء الطفولة عند الأديب خالد أبو النور قيمة مميزة، وبخاصة فى قصته "بنت من طين" التى هى قصة مكانية بالدرجة الأولى، بل مكرسة لإبراز دور المكان الأصيل فى مقابل المكان الهجين، وعالم القرية فى مقابل البندر، الصراع

بينهما، وذلك بوساطة "عشة إدريس" التى تقبع وراء الطاحونة فى القرية المفتحة التى نشأ فيها جيل هجين أمه بندرية تشد أبناءها نحو البندر وقيمته الهشة وعاداته المفتوحة التى لا تقرها القرية، عشة إدريس هى فى لجة هذه التيارات ليست سوى مكان إبدالى يوفر المعادل النفسى لطفل قروى قح، محروم من أمه التى توفيت عنه، وطفلة أمها بندرية تنفُسُ فى تربيتها عن جانب من ضيقها وتذمرها من حياة القرية وعادات أهلها، فسمراء - ابنة البندرية - لها دائماً ثوب نظيف يلمع مثل شعرها الطويل، وقد اختار الكاتب هنا موضعاً مميزاً للمكان ذا دلالة مساهمة فى بنية القصة: فالعشة - أولاً - مكان يتميز بوفرة الطين والماء الضحل الذى يساعدهم فى أداء لعبتهم الأثيرة التى تتمثل فى صنع عائلة من الطين وإدارة الحوارات والأحداث حولها، وهى بهذه الأوصاف تمثل المعادل الرمزي لفطرية القرية، ثم إن تلك العشة تقع وراء الطاحونة التى تقوم معادلاً للحياة فى الخارج (= خارج عشة إدريس)، وقد جعل الكاتب من العشة مكاناً ذا دلالة نفسية واجتماعية، فيه مفهوم الخزانة<sup>(٧)</sup>، فهو أشبه بالنفس الإنسانية التى تحمل كل صروف الحالات الخاصة لصاحبها، ويؤكد على ذلك أن الراوى/ الطفل: نقل أبنائه من سمراء (الطينيين) إلى صندوقه عند سفر سمراء مع أمها وأبيها إلى البندر، وقد حول الكاتب المكان إلى مقياس يختبر به الإنسان ومشاعره، فعند عودة سمراء إلى القرية بعد سنوات انتظرها فى العشة فلم تحضر، ولما ذهب إلى منزلها وجدها بنتاً يافعاً كبير صدرها ترتدى بنطلوناً ضيقاً، فأدرك أن سمراء لم تعد، فلما ذهب إلى صندوقه وجدها كما هى لا يزال لونها طيناً وثديها صغيراً كحبة الليمون، مؤكداً بذلك أن هذا العالم باقٍ بشروطه التى تنفى الخارجيين عليها وأن من ترك (عشة إدريس) دخل إلى طاحونة الحياة، ففقد عناصره الطينية التى تشير إلى الفطرة والصفاء.

فالقصة تؤكد على مفهوم الفطرة، وأن الفطرة مرتبطة بالمكان (عشة إدريس) من هجره هجرته، فسمراء عندما عادت من البندر عادت بشروط سلوكية غير التى ذهبت

بها ترتدى بنطلوناً ضيقاً وتضحك بصوتٍ عالٍ، الأمر الذى دفع بالبطل إلى التنكر لها قائلاً لجذته: "دى مش سمرة"، واستبدل بها وهماً يجعل لتجربته الفطرية أمداً موصولاً.. ويتمثل ذلك الوهم فى سمرة التى بذأها بيده وصنعها على عينه من تراب عشة إدريس وبللها بمائها الضحل ويبس طينتها فى عراء فضائها وبوساطة شمسها المتوهجة، فهذه هى سمراء التى عرفها.

فمراحل التدرج الفكرى فى هذه القصة تبدأ من حالة الهروب من الإحباطات اليومية التى تواجه طفلاً وطفلة دفعتهما إلى اختلاق بيئة مكانية بديلة من وراء الطاحونة التى تمثل الحياة، هذه البيئة المكانية تتمثل فى عشة إدريس، أما المرحلة الثانية فترصد حالة الانفصال بين البنت والولد، بسبب سفر البنت مع والديها إلى البندر فى إشارة إلى تمكن البندرية من السيطرة على الأب بتحويله مكانياً من أمام الطاحونة (القرية الهجين) إلى البندر (قلب الطاحونة) والسيطرة على البنت التى كانت دائماً ترغب أمها فى جعلها لامعة: ثوباً وشعراً ومظهرأ، والمرحلة الثالثة تتمثل فى الهرب من (عشة إدريس) إلى مكان آخر أكثر أمناً هو صندوق الولد، ولم يصرح الكاتب ما إذا كان هذا الصندوق هو صندوق اللعب أم غير ذلك، ربما ليشاكل بهذه المفردة المفهوم النفسى للخرانة، وهو ما يعنى النفس الإنسانية، ثم تأتى المرحلة الرابعة وهى حالة الاستلاب التى واجهها الولد عندما انتظر رفيقة مكانه سمراء فى عشة إدريس، ولم تأت، فتعجلها وذهب إليها فوجد بنتاً بندرية شكلاً وسلوكاً، وقد أسلمته حالته النفسية فى تلك المرحلة إلى حالة أخرى هى حالة رد الفعل الاستعاضى فى مواجهة الاستلاب فقد عاد إلى سمراء التى صنعها من الطين ليحدها لما تزل كما هى منذ عرف أحدهما الآخر.

لقد اختلطت فى نفسه المأساة الفردية (ممثلة فى فقد سمراء) بالمأساة الاجتماعية (نجاح البندرية فى تحقيق التحول السلوكى لدى ابنتها ابنة القرية)، الأمر الذى دفع البطل إلى صنع معادل نفسى بالتحول من محبوبته المتغيرة ذات الجسد



الفائر والضحكة العالية والبنطلون الضيق والمظاهر السلوكية التي تركها الكاتب مشرعة للتصور، إلى جسد من طين يحفظ للكاتب كل مظاهر الفطرية التي كانت تعيش فيها القرية والتي خشى عليها من النوبيان في الماء أو الخروج إلى عراء الطاحونة (الحياة خارج المكان/ عشة إدريس) هرب بها إلى صندوقه، والصندوق معادل خارجي للنفس، وكأنه هرب إلى داخله كما سبق لهما أن هربا معاً من واقعهما إلى عشة إدريس، فعشة إدريس كانت المكان الأشد اتساعاً من النفس المنفردة واستطاعت أن تجمع بين أحضانها السليبين: البطل الذي فقد أمه، وسمراء التي تُوقع عليها أمها البندرية أنماطاً من التربية تُكزِّمُها بأن يظل ثوبها وشعرها لامعين..! وهو أسلوب لا يتناسب مع مجتمع الطين.

وفى قصة (دكة المقدس يوسف) للأديب محمود الطهطاوى يلاحظ القارئ منذ الوهلة الأولى أنها قصة يتسيد فيها المكان، الذي هو البطل الأول والشخصية الرئيسة فى مشهدية القصة الموغلة فى تاريخ المكان، والمجسدة لقيمته، المبرزة لنمطه، المشيدة بما اضطلع به من دور فى صيانة الوحدة الوطنية وتربية أبناء شارع المصرى عليها، من خلال ما تعرضه القصة من استدعاءات وجدانية لمرحلة طفولة الكاتب.

وقد نبعت أهمية تلك (الدكة) من الإخلاص الذى كان يتسم به أهل شارع المصرى وتفانيهم فى الصدق مع أنفسهم وأثرتهم بعضهم لبعض، وحرصهم على استمرار القيمة وحرر الشر، لقد كان المقدس يوسف ينهر أحمد ابن الشهيد الحاج عثمان، جاره وصديقه وزميله فى حرب الصهاينة، ويقول له: "والدك كان يصلى الصلاة فى وقتها ولا تفوته جماعة أبداً.." ثم يربت على كتفه ويحتضنه قائلاً: "يا بنى نحن لا نملك إلا إيماننا بالله، هو رصيدنا الباقي..".

وإذا كانت الملاحظاتُ أموراً يسيرة الإدراك فإن الاكتشافات بحاجة إلى عمق نظر وحساسية وعى، لكن المتلقى لتلك القصة سيكتشف بون عناء أن المكان الذى يتسيد المظهر الأدائى للنص القصصى ليس هو مكان دكة المقدس يوسف، وإنما

المكان هنا هو الدكة نفسها، تلك التي لا تفارق مكانها تحت كرمة العنب أمام باب منزل المقدس يوسف الكائن في نهاية شارع المصرى، تلك التي تعود الأولاد للعب بالقرب منها، ومن حولها يتحلق الرجال جالسون يتسامرون، ويتعاطبون ويحلون مشاكلهم، فهذه الدكة بمثابة حصن الأمان الذي يمنع تفاقم الخصومات وفي ظله يأمن الأطفال فيلعبون مرحين، فالدكة هنا ذات نور اجتماعي ونفسي مهيمن ومهم، وقد شاكل الكاتب بهذا المفهوم رؤيته حول الفعل والاجترار وحاول أن يستغل هذه الفكرة لتقديم صورة لواقعنا المعاصر ومحاولة المقارنة القيمية بين الماضي والحاضر، فأيام الدكة كانت كلها سمر ومرح ونصر (في أكتوبر ١٩٧٣م) حتى عندما فقد البطل والده في الحرب وجد في المقدس يوسف البديل عن ذلك الوالد الحنون، في ظل مجتمع يسوده الإخاء والتلاقى الإنساني في شارع المصرى، ومع تغير الزمن وتطور الأوضاع الحضارية رفع المقدس يوسف الدكة ووضعها في المخزن، كما رفعنا مع الانفتاح دك القيم والعادات والتقاليد والإخاء والتلاقى الاجتماعي والأثرة، ووضعناها في جانب قصى من مخازننا كما نضع الأشياء البالية المهملة، ويرفع الدكة ينتهى زمن الفعل ليبدأ زمن الاجترار، يقول الكاتب: " كثيراً ما كنت أقف تحت الكرمة.. مكان الدكة.. فتتداعى الذكريات"، فالكاتب أراد برفع الدكة الإشارة إلى التبدل الشامل الذى لم تعبت قسوته بالشخصيات وحسب إنما بالمكان أيضاً، فقد حدث التبدل المكانى، فالمكان الذى كان هو البؤرة الفاعلة في شارع المصرى (الدكة) التى يجتمع الناس في سمر حولها، تحول إلى الأرض مكان الدكة، وكأن الكاتب يريد أن يماثل بين المكان المأهول والمكان الخرب، يقول الكاتب على لسان المقدس يوسف: " زمن الدكة بالنسبة لى راح وانتهى.. أخذ كل شىء وراح.. ومش باقى لى غير الذكريات"، وقد وضع الكاتب البدائل الكثيرة للدكة فى المجتمع الجديد بلا جدوى، فالشوارع متسعة لكن الأولاد لا يلعبون فى الشوارع مثل أولاد الدكة، لأنهم حبيسوا الشقق المغلقة، ثم يعدد الكاتب الألعاب التى كانوا يلعبونها فنتأملها فإذا بها مراحل التحول الاجتماعى من عصر النصر إلى عصر الضياع: فالأولاد كانوا يلعبون عسكر وحرامية، وفى هذه

اللعبة لابد وأن ينتصر العسكر كما انتصرنا في حربنا ضد المقتصب السارق للأرض والكرامة العربية، ثم لعبة سباق حصان البوص، وحصان البوص هش يمكن كسره بيسر شديد في إشارة للتحويلات الاقتصادية والسياسية التي شهدتها مصر في عصر الرئيس السادات، ثم لعبة أول حول، وهي لعبة تتم فيها إبدالات كثيرة بين الأشياء والأشخاص والأماكن، ثم ينهى باللعبة الأخيرة لعبة الاستغماية التي لابد وأن يغمض اللاعب الرئيس عينيه حتى يمر اللاعبون إلى مخابئهم ثم يفتح عينيه وكل منهم يتربص لاقتناص (الريد/ أى الهدف المكانى المحدد سلفاً في اللعبة)، وكأن اللاعبين نسخة من أولئك الذين يصدق فيهم قول العامة: "حرامية شغل حكومة.. تسرحهم وقال إيه.. عاوزة تلمهم".

لكن الكاتب في لحظة جمالية رأى أن يجعل كل شيء جميلاً، وأن يزيح ما على الدكة من التراب ويعيدها إلى مكانها تحت كرمة العنب ليجلس عليها كل مساء، ومن حوله الأولاد يلعبون، لكنه لم يذكر شيئاً عن مدى تساوق هذا الوضع مع السمات الانعزالية للمجتمع الجديد، الذى يمقت الجلوس فى الشارع... فى شارع المصرى.

### المكان المفتوح والمكان المغلق:

المقابلة بين المكان المفتوح والمكان المغلق هي التيمة التي تطفر في كتابات أهل الصعيد، وبخاصة عندما يتماس عالمهم مع عالم القاهرة المفتوح المزدهم، الذى يمثل لأهل الصعيد فى بعض الأعمال حالة للمجتمع المغلق فى مقابل مجتمعه الرئيس فى الصعيد الذى يمثل المجتمع المكانى المفتوح المتسع الأرجاء الذى يملك السكينة والهدوء، ويجسد محمود الطهطاوى هذا المفهوم فى قصته (الوسادة) التى تحكى عن انتقال الكاتب إلى القاهرة فى مهمة طارئة - غير دائمة - شعر خلالها بعدم الراحة فى الفندق بسبب الوسادة المنتفخة (على الفاضى) وهو الذى لا يستريح إلا إذا وضع

رأسه على وسادة عالية، ثم يطور هذا الحدث درامياً ليجعل منه سبباً في الشعور بالاغتراب والحنين إلى وصادته التي يجد فيها الراحة ويحس معها بالشموخ، ثم لا يجد منقذاً له إلا برج القاهرة الذي يرفع رأسه في السماء بشموخ، وكأنه يشير إلى تماس البرج بوصفه حالة مكانية مع عالمه المكانى الحميم في الصعيد، لأن الذي بناه هو الزعيم جمال عبد الناصر ابن الصعيد.

### المكان المغلق:

إن التضاد بين المكان الضيق والمكان المفتوح يظهر جلياً في أعمال الكاتبة جمالات عبد اللطيف، وبخاصة تلك الأعمال التي تحكى عن وجود نسائي يقاوم مجتمع يملك أكثر من دائرة احتجاج، تتداح كلها بعضها داخل بعض، كدوائر الماء عندما يلقي فيه بالحجر، فالمجتمع القروى له تقاليد صارمة في تربية البنات، وله تقاليد صارمة في الحد من حركتهن شابات، وله تقاليد صارمة تدخل البنات إلى دائرة الصراع، وتحولهن إلى كبش فداء لا يزيد عن العجول التي تذبح بهجة لحدوث الصلح بين العائلتين المتناحرتين، فتجعل إحدى بنات هذه العائلة هدية سلام، فتزوجها مرغمة من رجل من رجال العائلة الأخرى (كما في الركض فوق هضاب الشمس)، أو تختطف حلمها من الزواج بمن تحب (كما في قصتها الطويلة: يا عزيز عيني).

وفي قصة محاوراة للكاتبة هند محمد عبد الرحمن تدور بنية الأحداث حول الغرفة التي يتخذ منها الكاتب عزلة تُقصيه عن الناس وعن المشاركة الحقيقية في الحياة الإنسانية البيولوجية، وتشمل في أبعادها مكانية الكاتب الذي يعمرها ويتخذ منها البديل الكامل عن الحياة الإنسانية الفاعلة، فالعمر يمر ولا زوجة ولا أولاد ولا رغبة في القراءة وإنما الكتابة وحسب، وهو في مله لا يكتب وكأنه اكتشف للمرة الأولى ضيق المكان، وأن الغرفة لن تصلح بديلاً إنسانياً مناسباً عن العائلة.



فالعُرفة فى هذه القصة تمثل المكان البديل الممتلئ بالوهم الذى استبدل به (الكاتب) - بطل القصة - مكاناً أكثر اتساعاً، هو "المنزل المدعم بالأطفال" - على حد تعبير الأدبية - ذلك المنزل الذى يظل فى دائر التمنى ولا يعاود الظهور إلا إشارة وتلميحاً بوساطة تعبير الكاتبة فى نهاية القصة: "محاوِلاً احتضان بقاياها"، أى بقاياها الإنسانية من عمر وقوة وأمل لتكوين حياة عائلية، وبناء الأركان المعنوية والوجدانية للبيت الذى يطمح فى استبداله بغرفته الضيقة، وهنا تُبرزُ الكاتبة فى تغيير قيمة المكان: المفهوم الفلسفى الذى يقول: "إننا لا نرى إلا ما نعرف"، فقد حول ميل البطل إلى الحياة العائلية والمنزلية رؤيته لغرفته التى عاش فيها الليالى والسنوات الطوال متأملاً قارئاً كاتباً، إذ تحولت الغرفة لديه إلى النقيض فى غمرة بحثه عن "الحبيبة التى تبعثر الدفء فى أرجاء هذا المكان المهجور" الذى لم يبرح حالته الأولى منذ انقطاع البطل إليه، لكن الاصطدام بالواقع والعمر الذى يمر وعياء القريحة ووحشة الفراغ ونضوب الذهن وعصيان الفكرة وعدم الرغبة فى القراءة كلها مقدمات جعلته يعيد التفكير فى واقعه وحياته، فـ "يصطدم بالواقع، يجد نفسه سجيناً فى جزيرة خيالية، مبهوراً بما فيها"، ثم يُعلّق أسبابَ هذا الضياع العائلى على مفردتى الغواية (الورقة والقلم)، وتصفهما المؤلفة وصفاً شينياً مكانياً، فالورقة "هى السفينة التى أخذته إلى تلك الجزيرة"، والقلم هو الذى "كان قبطاناً" على متن السفينة الورقية، ثم بلغت الأدبية بعملها إلى نروته الدرامية، ودفعته للتخلص من الغرفة الضيقة المأهولة المهجورة<sup>(٨)</sup>، فيمسك البطل الورقة والقلم بكل قسوة.. مزقهما.. حطمهما.. تمهيداً للالتفات إلى النفس الاجتماعية الطامحة إلى تكوين بيت عائلى فسيح مأهول أبداً بالأجيال المتلاحقة، وكأنه فى تمرده على عزله واحتباسه فى غرفته إنما يدرك آخر أنفاس العمر قبل أن تنفرط من عقدها وتتأثر فى وحشة الفراغ، "محاوِلاً احتضان بقاياها".

فى ضوء هذا الفهم نجد القصة ترسو بكليتها على الأرض مكاناً وزماناً، وتتجسد عبر كل معطياتها فى فرد معزول وعاجز مستلب بمعنى أن المكانية فى هذه

القصة لا تنشد العلو ولا الترقى كما قى قصة (الوسادة) للأديب محمود الطهطاوى، ولا (فى زكرى سيدى المغنى) للأديب خالد أبو النور، قدوماً تنشد مكاناً متاحاً على الأرض.. أرض الواقع الذى انفصل عنه الكاتب - بطل القصة - حبساً بين جدران أحلامه ورؤاه وتطلعاته وأفكاره، فالقصة ترسو على مشارف الوحدة/ العزلة، والغرفة/ البيت، مع شمولها - رمزاً وواقعاً - للمحيط الاجتماعى لها، هى إذاً قصة وإن امتلأت بعمق المكان ودوره وفاعليته، إلا أنه لا تأويل مكانى فيها بقدر ما تفصح عن هوية المكان المؤلف والكائن الذى يشغل حيزاً منه، فى البيت وفى الجسد، وعن الإنسان المستلب المعبر عنه بالكاتب فى عزلته والوحدة، وتوظف الكاتبة هند محمد عبد الرحمن ضيق الغرفة لخدمة التجربة والكشف عن البعد النفسى اللاشعورى لشخصية الكاتب البطل، كما توظف فكرة العزلة الاجتماعية وانعكاساتها النفسية داخل إطار المكان المغلق، فعلم النفس الاجتماعى يقول: "إننا كلما زاد احتباسنا فى عزلة الذات، وفى عجزنا عن التجاوب الوجدانى مع المجتمع، زادت نذر كارثة اجتماعية لا يمكن تجنبها إلا بالتغيير، إذ يجب أن نعود سادة للحياة، بعد أن تحولنا إلى عبيد لنواتنا"<sup>(٩)</sup>، لكن المحتمل دائماً هو أن نهرب من كارثة الجمود، فنواجه كارثة التغيير، ما لم نكن نمتلك التوجه المقتن لهذا التغيير، وهو ما حدث مع البطل/ الكاتب الذى انقطع للكتابة محتبساً نفسه فى عزلته عاجزاً عن إحداث تجاوب اجتماعى مع الخارج (خارج غرفة الكتابة).

وفى قصة (الوسادة) للطهطاوى يكشف الكاتب عن مدى إحساسه بالغربة المكانية التى لا يجد مهرباً من خناقها إلا النافذة (الشباك)، المنفذ المكانى الذى يأخذه إلى سطح مستشفى الأنجلو الذى تراكت عليه الأشياء المهملة، وبرج القاهرة الشامخ الذى يعيد أهل القاهرة إلى حجمهم الحقيقى، فهم فيه ليسوا سوى عصافير صغيرة، كالقاهرة التى يراها مغلقة، فالقاهرة عند محمود الطهطاوى ليست سوى مكان هامشى، بل إن الكاتب لا يقر له بالمكانية، فهو عندما يعرض له: يحول دلالة إلى دلالة زمنية، أو مجردة: "ليالى القاهرة".."يقف شامخاً وسط دخان القاهرة الخانق".

## القيمة الاستبدالية للمكان:

لم تترك الكاتبة هند عبد الرحمن القيمة الاستبدالية للمكان نون الإفادة منها، فقد استخدمت الأسلوب الإبدالي في قصة (صائدة القلوب) حيث هربت ببطلها من واقعه المكنى الذى يملأه الحزن "الذى بنى أعشاشه فى كل ركن من أركان البيت"، إلى طفولته المختبئة بين أوراق الشجر، تقول الكاتبة: " قلبه يتمايل بأغنية ذكرته ببلده وطفولته، فأخذ يبحث عنها كل يوم إلى أن لحها بين أوراق الشجر".

أما الكاتب محمود الطهطاوى فقد عنى باستخدام فنية الإبدالات فتحوّلت - فى قصته (الوسادة) - مفرداتُ الواقع إلى أماكن، فالراديو يبحث فيه الكاتب عن نجاة الصغيرة أو أم كلثوم، ورواية الكاتبة نورا أمين (قميص وردى فارغ) ليست سوى مكان مزدهم بالإبدالات المكانية مثل إخراج اللباد والقميص المكتوب الذى استطاع الراوى أن يدخله بوصفه بنية مكانية، فالكاتب هنا يحول مفردات الواقع المحيطة وتفاصيلها إلى ما يشبه المكان الذى يعمره سيل من المفردات المتأهبة للتحوّل إلى المشكلة بالصفة المكانية، ولعل هذا الأسلوب هو أهم ما يميز تلك القصة، أسلوب التحديد الصارم للمكان بدءاً من السرير والوسادة ومروراً ببائع الصحف والوصف الدقيق لمكانه المقابل لدبولى فى طلعت حرب، وكذلك سطح مستشفى الأنجلو، هنا تحديد حتمى فى بنية يمكن أن تفلت عناصرها من الكاتب إن لم يكن متمرساً، فالإبدالات - كما هو واضح - شديدة الحساسية، تتحوّل فى سياقها المفردات إلى صيغة مكانية: الإنسان، والكتاب والراديو والسرير والوسادة وبائع الصحف ومساحة الفراغ من الأرض مصعداً نحو السماء، حتى الرأس تحوّل إلى مفردة مكانية يدور حولها عدد من الصور المكانية.

أما بقعة أبى العز عند مدخل قرية (سيدى المغنى) فقد حدث لها إبدالات رمزية ودلالية شديدة الاتساع والحنكة على يد كاتبها خالد أبو النور، فقد بدأت بقعة أبى العز ببقعة دم حمراء كبيرة تنذر بعفريت أبى العز يخرج عليهم منها ليقطع عليهم

الطريق فلا يدخل أو يخرج من القرية أحد، ثم تماثروا فى سلبيتهم فلم يفعلوا شيئاً إلا أن دفنوه فى بقعته بملابسه، فصارت البقعة قبراً مخيفاً ينذر القرية بالرهبة والشرور، ثم فى تطور جديد وجدوا الكلاب التى أكلت قلب ولسان أبى العز - وما المرء إلا بهما - صارت كلها أبا العز، وفى القصة دلالة رمزية على اطراد مفهوم الحارس وحراسته للقرية وتجدد الأدوار وإمكان الحلول والتناسخ.. إلخ، فالكلاب قد هجرت ماء البركة النجس وأقلعت عن التبول على جدران البيوت، وصارت تهيم فى جنبات القرية تغنى غناء أبى العز:

### أنفخ مزمارى.. وأصغى لصوته.. وأنقر دفى فترقص طينتى

لتبدأ مرحلة أخرى عند بقعة أبى العز إذ وجدوا الكلاب مذبوحة ومقطوعة الألسنة، ثم بدأت فكرة الضريح للمغنى والكلاب.. وكلها مراحل استبدالية حاول أهل القرية بوساطتها درأ الرهبة عن أنفسهم والاطراد فى ضلالهم وسلبيتهم.

هذه القيمة الاستبدالية تبلغ ذروة عملها عندما تأخذ فى أبعادها القيمة الزمنية والإسقاطات الرمزية العميقة ذات السند الجماعى الذى لا تُخطئهُ الأفهام، وبخاصة إذا كانت الإشارة والإيحاء والرمز فنيات تتجه بكليتها إلى الهم المشترك لأهل المكان مثل التردى العربى والكرامة الضائعة والوطن السليب، ففى بعض الأحيان " نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، فى حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيطات فى أماكن استقرار الكائن الإنسانى الذى يرفض النوبان، والذى يود حتى فى الماضى - حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة - أن يمسك بحركة الزمن، إن المكان، فى مقصوراته المغلقة التى لا حصر لها، يحتوى على الزمن مكثفاً، وهذه هى وظيفة المكان"<sup>(١٠)</sup> التى تمثل عند الكاتبة جمالات عبد اللطيف المعادل الرمضى للوجود، فقد تحولت الشخصية السلبية الحبيسة إلى شخصية فاعلة عندما كفت عن مطالعة السور من نافذتها ونزلت إلى الفناء لتمسك بشاكوش تحاول به إحداث كسر فى السور الحجرى، وكأنها بذلك تحدث تحولاً فى الوضعين المكانى والنفسى لها، فمنفذ السور



يعنى التحول نحو البراح والانطلاق كما يعنى التخلص من السجن وكسر القيد المكبل  
لحريتها المستلب لأدميتها.

## المراوحة بين الصورة والدلالة (الرمز المكانى) :

اهتم كُتّاب نماذج الدراسة باستخدام فنية الرمز المكانى بوساطة المراوحة بين  
الصورة والدلالة، وأكثرهم عناية بالرمز المركب المقصود فنياً الكاتبة المتمرسه جمالات  
عبد اللطيف والأديب المتميز خالد أبو النور.

فقصة (طبل الشيخ رشوان) للأديب خالد أبو النور تفصح عن مستويين فكريين  
الأول هو المستوى الاحتفالى للقرية بوصفها مكاناً له طقوسه الاجتماعية والبيئية  
الخاصة التى يحرص على إقامتها ورعايتها، أما المستوى الثانى فهو المستوى الرمزي  
الإشارى الذى يجسد الكاتب من خلاله حالة خاصة من وجهة نظره هو، بوصفه  
راصدًا تلك الحالة، له عدة مستويات من بينها البعد القومى العربى.

وفى قصتها (الركض فوق هضاب الشمس) فقد استخدمت الكاتبة جمالات عبد  
اللطيف المستوى الرمزي الذى ينطلق من التوحد بين الحبيسة وفلسطين عبر تنالى  
صور الإحباط والقهر والظلم، فتقوم بنية القصة على المراوحة بين مستويين للاداء  
الفنى أولهما المستوى السطحى الذى ينقل صورةً للمرأة فى بيئة الصعيد وما تلاقيه  
من امتهان من أهلها بالزج بها إلى أتون المنازعات وتحويلها إلى هدايا صلح، وما  
تلاقيه بعد ذلك من مهانة تجعل حياتها دائماً فى مهمة استثنائية لإبراز قدرة الرجل  
والتأكيد على سلطته وتسيده للكائن والمكان، أما المستوى الآخر فهو المستوى الذاتى/  
الرمزي حيث يختلط فى (الركض فوق هضاب الشمس) الوضع السياسى العربى  
الفلسطينى الذى ترمز له الكاتبة بالكيان الحبيس الذى يمارس سجانه ضده كل أنواع  
الامتهان والقهر والتعذيب مُنْقِصاً عن السادية التى تتملكه، وحصاره لها داخل مكان

ضيق يعزله عن البراح سور من حجارة يلف المكان ليس فيه منفذ إلا باب عليه أقفال مفاتيحها في يده لا يفتح إلا له هو وياذنه، اختلط هذا البعد السياسى بالبعد الاجتماعى الذى تشكله قيم المكان فى الصعيد من عادات وتقاليد، وقد تمثل هذا البعد فى الوضع الذاتى لامرأة حبيسة جدران بيتها يفتصبها زوجها ويستعذب إهانتها وتعذيبها ولا ينالها إلا بعد أن يضرب رأسها مرات فى الحائط حتى تفقد الوعي ثم تصحو لتجده فى قمة متعته وهى ملقاة فى موضع قصى وقد لحقتها المهانة الكبرى، فهى الكيان الإنسانى الذى حمل فى تفاصيله أبعاداً سياسية واجتماعية، تداخلت فيها قيم الذات مع قيم المجتمع، ومتطلبات الأداء الأدبى بمتطلبات القضية السياسية فى بُعد ومستوى أدائى، والقضية الاجتماعية للبيئة التى تنتمى إليها فى بُعد ومستوى أدائى آخر، ولا يمكن للمتلقى التعامل مع مستوى من مستويات القصة بون التعامل مع المستوى الآخر، لأن القصة عندئذ ستفقد الكثير إن لم تفقد سندها الرئيس الذى تصبو الكاتبة إليه فى الوهلة الأولى، وهو يمثل فى كتاباتها الخط الأول فى بنية النص الأدبى، فإن أهم ما تمتاز به كتابات الأدبية جمالات عبد اللطيف هو الاهتمام البالغ بإبراز علاقة القرية بأهلها وأثرها فى تكوينهم إضافة إلى ارتباط القرية بالأوضاع الاجتماعية فى المستوى الظاهرى لنصوصها، والأوضاع السياسية فى المستوى الرمضى لتلك النصوص.

أما محمود الطهطاوى فعندما فقدَ شرط الالتزام الشكلى بمظاهر نومه فقدَ معها الالتزام الإشارى ذى العقدية، فكان ينام على جنبه الأيمن وتحول إلى النوم على ظهره عند فقد الارتفاع والاكتناز المناسب للوسادة تحت رأسه.

وفى قصة (المغيب) يعرض خالد أبو النور قصة القرية المغيبة فى لحظة مغيب شاملة، إنهم يعيشون حالة من الاغتراب الجماعى، لكن قمة عمل الكاتب فى هذه القصة تكمن فى تأكيده على الحقيقة الواقعة التى نعيش فيها الآن، فكيف يقول: إن عوضاً قد عاد وهو فى الحقيقة لم يعد، ولم يعد لنا الانتماء، ولم تعد لنا الأرض

السلبية، ونشعر أننا بحاجة إلى الانتماء على الرغم من رغد الحياة ودعتها ولينها أو انشغالنا في ضيقها وشقائنا، فالوطن المفتت إلى قرى، والقرى المفرغة من الانتماء، لما يزل الجميع فيه بحاجة إلى عوض الذى يخلق وجوده الأمن والاكتفاء، فهو الذى سيحقق لنا الذاتية، ولن يقوم مقامه دعم خارجى حتى وإن أتانا من جوف الإنسانية/ الجبل يمسك الخبز بيده ويحمل على ظهره قرية ماء ويقدم للجميع عونهُ باسم الإنسانية إلا أنه يسلبنا الكثير، ولن يعوضنا عن انتمائنا المفقود، يقول الكاتب: " كأن فارساً يخرج من جوف الجبل.. بيده الخبز وعلى ظهره قرية ماء.. يعطى كل الناس"، لذا سننظر نبحث عن الرابط المكانى الذى يجمعنا مثلاً كان يجمعنا عوض.

والمكان فى قصة المغيب عنصر ذو فعالية مهيمنة على الحدث، وموجهة لفنّيات المعالجة داخل النص، وهو غير منفصل عن البعدين الإنسانى والزمنى وذلك من خلال الربط التام والامتزاج بين المكان ووسيطه عوض ذى الصفات المشابهة للمكان، فعوض ابن الزمن: طرّح السنين وصاحب الملامح الجامدة، تمخض عنه الجبل لذا له لونه وصلابته، وعوض هو القائد الذى يربط بين المكان وأهله ولكن صيغة الغائب التى تحكى بها القصة عن عوض تدل على حدوث حالة الانفصام بينه وبين المجتمع الذى كان يطمح فى قيادته للهدى، مع ملاحظة استخدام الفعل المضارع مع أسلوب الفلاش باك عند طرح صور الطمأنينة والأمن التى كانت تنعم بها القرية، والتى ذهبت بذهاب عوض: "كل القرية تحب خادمها الأسود، لا معنى لليل بدونه يخرج متقدماً النساء ناحية التربة والخلاء لقضاء الحاجات فيمشين فى اطمئنان فى حراسته وتنام وأبواب البيوت مفتوحة، فمن وجوده ينبع الأمان، وكان عندما يأتى المخاض إحدى النساء ليلاً، ترفض الداية الخروج من بيتها إلا معه، حتى البهائم لا تلد إلا فى حضوره وبأنفاسه"، هنا إغراق فى المزج بين البطل بشرطه المكانى، وبين القرية، وإغراق فى رصد حالة الانتماء للبطل والحرص على وجوده بوصفه رمزاً للصيغة المكانية، فالبطل وإن لم يولد فى القرية تحديداً إلا أنه البديل عن الغائب أو الشئ المفقود، وهو كذلك

يمتلك صيغة أكثر شمولاً من خلال ما بينه وبين الجبل من شبه، فالجبل امتداد يحرس القرى بشموخه وصلابته، وهو أعلى منها قيمة وقوة وهيبة ومكاناً، ويحول الكاتب الرمز في قصته من أفقه الضيق (القرية/ البلد) إلى مفهوم أكثر اتساعاً هو مفهوم (القرية/ الوطن الكبير) فالقرية ليست مصر بل هي الوطن العربي الكبير.

وعوض (المغيّب) هو نفسه مغنى الضريح في قصة (في ذكرى سيدى المغنى)، فالمغنى ليس فرداً امتن الغناء بل هو كيان أيديولوجى اجتماعى مستلب يعوضه المجتمع بالوهم ممثلاً فى (الضريح)، ثم يرتفع "الضريح" من كونه نُصباً مقاماً على مساحة ضيقة من القرية إلى قوة تحرس الكيان الاجتماعى والإنسانى للقرية، فكما يتوحد الفراغ بالعقلية المكانية، يتوحد كذلك أهل المكان بالتغيب الكامل الذى يصل بهم إلى التوحيد بين المغنى وكلابه الأربعين اتحاداً يعكس جانباً من حساسية الثقافة الشعبية فى تلك الحقبة التى يسجلها خالد أبو النور، ودفعته رؤيته للوعى المستلب إلى سحب شروط تلك الرؤية على البيئة بأكملها، لأن الضلال لا يلد إلا ضلالاً، فنتاج عام كامل من الأطفال تحول إلى نسخ من شخصية المغنى بأبعادها التى تدركها القرية، حيث أطلقوا على كل من ولد فى عامهم الذى انهار فيه الضريح ونبشت فيه قبور المغنى والكلاب اسم (أبو العز) المغنى، فكانت النتيجة الدرامية أن احتضنت البلدة من جديد أربعين شيخاً ضريراً كلهم ينشدون ما كان ينشده أبو العز: " أنفخ مزمارى، وأصغى لصوته.. وأنقر دفى فترقص طينتى"، وكأن الكاتب يريد من هذا النص الموجز أن يضيف لحظة تنوير تشير إلى أنه وإن زمر فيهم ونقر دفه، إلا أن أحداً لا يدرك فهو وحسب من يسمع صوت مزماره وهو وحده من يرقص على إيقاع دفه، وهنا يتماس دور أبى العز المغنى بوصفه مخلصاً مع دور عوض الذى يحمل سماته نفسها، بل إن الكاتب يصرح فى حديث شخصى لى بأن أبا العز هو عوض نفسه.

هذا العمى المطبق على الواقع جعل القصة ترسو فوق أرض تتقاذفها أهوال الضلال والتردى فى مكبات التخلف والحرص عليه من خلال الحرص على بعث



الأسطورة وإعادة الوهم إلى المكان من خلال إسباغ أبعاد شخصية أبي العز على أطفال القرية، فكلهم جاء إلى الوجود ضريراً، أربعون طفلاً<sup>(١١)</sup>، منهم من استهل الحياة بالغناء مردداً إنشاد أبي العز، ومنهم من استهل الحياة نابحاً ككلابه، وإن بدا ذلك بأنه قدرية غرائبية، إلا أن الحقيقة أن ما تم لم يكن إلا إرضاءً للحالة النفسية الشعبية لأهل المكان المفقود، وأمنية اختلط فيها الوهم بالرغبة الجامحة لاستعادة (مولد أبو العز وكلابه) بخلق نسخ من أهل القرية للجانب الذي رأوه أو أرادوا أن يروه في أبي العز، فصار كل شيء في أمكنة (سيدى المغنى) مستلب ومُغيب ومغطى بالعمى والظلمة، ولعل هذا المناخ من الضلال الملتبس بالفوضى هو الذى حول ضلال بصيرة المخلص الشيخ أبو العز، الذى كانت تهب عليه الكلاب الضالة تحاول الفتك به، ولكنه بنور بصيرته - وهو أعمى البصر - كانت حجارته دائماً تسبقهم ولا تخطئ طريقها إلى رؤوسهم، لكنها بعد غلبتها عليه استطاعت الكلاب الضالة أن تتمثل في صورته مرتين، في المرة الأولى عندما أكلت قلبه ولسانه، وفي المرة الثانية عندما جعلت من نباحها بديلاً لغنائه في استهلال الأطفال الذين أنشد بعضهم ونبح البعض الآخر، فالمأساة قد تغلغت في أهل المكان ولا سبيل إلى التخلص من ذلك الضلال لأنهم ألبسوا الحق صورة الباطل، وما زال الماضى حاضراً بشروطهم الضالة ككلاب القتلة، من خلال أسطورة التناسخ التى حوت أربعين طفلاً إلى مسخ من المغنى الذى يروونه داخلهم معيناً على الفى والضلال، لا المغنى الذى كان يطمح فى تخليصهم من جمودهم، ففي ذاكرة المكان عند الضريح شيء من الأسطورة التى حاكها أهل القرية، وغرسوها فى الضريح موتاً وولادة، موتاً بعد قتل المغنى ودفنه، وولادة عند تناسخ صورته التى يرونها هم له فى أولادهم، وسهروا على روائها وعملوا على إنمائها.

والقصة بها سخرية لاذعة من المفهوم السائد لدى العامة حول الأماكن الحارسة التى تتمثل فى القرى ولدى القرويين فى (الأضرحة) وإن كان الضريح لمغنٍ عريبد وأربعين كلباً، وهى محاولة يائسة للوقوف على الأطلال، والنفخ بروح الحياة فى مكان

مَيّت، تنكر لهداه وأغرب في سلبيته، فقد كان "عوض" في (المغيّب) هو المخلص اليأس الذي نفّض من القرية الغافلة يديه ورجل، وهو "المغنى" الواقف عند مدخل القرية يحرسها، ثم انقضت فاعليته بنبش ضريحه، والضريح يشمل في أبعاده الغناء واللّهو، الذي يمثل هوية المكان ومكانته، هو الدور الذي يؤديه الضريح الذي يرقد فيه المغنى، تلك الشخصية ذات الدور المزبوج، فهي تعنى عند الكاتب المخلص الذي قتلته القرية (وهو "عوض" نفسه في "المغيّب"، وفي "حارس السوق القديم" وفي "طبل الشيخ رشوان") وهو القيمة الرشيدة التي تحولت عند أهل القرية إلى ضلال.

ثم ينشد الكاتب مكاناً جديداً يتقبل الخلاص، لكن مكانه الجديد نفسه سرعان ما يتحول بدوره إلى طلل، يزرح تحت وطأة أربعين ضريحاً لا يرون، كالمغنى المقتول صاحب الضريح.

### الامتزاج بالمكان:

يقول رولان بارت في كتابه "العبية النيرة": إن الصورة الشمسية غير معنية بالتذكير بالماضى، ولكنها شهادة على أن هذا الذي أراه قد كان موجوداً حقاً "فالصورة لا تتحدث عن الذي ما عاد موجوداً، وإنما تتحدث عما كان وحسب، فالوعى لا يتعامل مع الصورة عن طريق الحنين ولكنه يؤكد اليقين، وجوهر التصوير هو التصديق على ما يمثله هذا التصوير".

فالامتزاج بالمكان عند خالد أبو النور محصور تقريباً - في معظم أعماله - في العلاقة بين شخصية المخلص وبين القرية. ففي قصة (في ذكرى سيدى المغنى) نجد أن القرية تتوقف فعاليتها وكونها مكان جذب يحج إليه الناس على عامل مهم هو ضريح سيدى أبو العز الدفاف، الذي يحب كل القرى وكل القرى تحبه، ثم تكشف تفاصيل القصة عن مدى الارتباط بين القرية والمغنى الذي يشبه ضريحه الحارس

الذى يدرأ عن القرية المهالك والشرور " فمر الحال بغنائها يحلو.."، و" القرية بغنائها لم يصيبها الطاعون فى عام الطاعون".

وفى (حارس السوق القديم) نجد السوق القديم قائماً فى وسط الميدان، مقدماً عند أهل المكان على كل شىء، وعن غيره من الأماكن حتى وإن كان المكان البديل هو الجنة نفسها، وقد وصف الكاتب خالد أبو النور السوق بأنه قديم ليوحى بالأصالة والامتداد كما يوحى بالاستمساك بالإرث والجذور، وكونه وسط الميدان يؤكد هذه الإشارية ومدى الفاعلية، ونلاحظ التسمية الالتباسية الواصفة هنا، وهى تدل على الامتزاج الشديد كذلك، فمن القديم هل هو الحارس أم السوق؟ والوصف بالقدم هنا وصف امتدادى يشى بالجدة والأصالة لا البلى والتخلف، والربط بين المكان وحارسه ربط إشارى كالربط بين الأصالة والانتماء وبين وجودنا، وقد بلغ الامتزاج بين المكان وحارسه مداه لدرجة دفعت الحارس إلى أن يوصى ابنه بدفنه فى قلب السوق عند موته، فقد بلغ الارتباط بين الحارس وبين المكان ذروته، فالحارس يشغل نور الرقيب والرقيب تنبذه النفسية المنغلقة التى تكره انكشاف خبئها، فكل الناس ينتظرون موته، وينير الكاتب أبعاد تلك الشخصية المكانية التى نكتشف فى النهاية أنها هى المكان نفسه، فالحارس الرقيب لا يملك إلا مقياساً واحداً هو مقياس الحق، لذلك صوته جهورى لا يئز ولا يهمهم، بينما الناس تشيع فيهم الفوضى والبهمة وعدم الوضوح، فعندما يجتمعون يُسمع لهم " أزيز كأزيز النحل، وتغشى المدينة الهمهمات"، وقد بلغ فرط امتزاج الحارس بالسوق إلى أنه إذا عاد بعد غيبة ساعة، لا يقر له قرار إلا إذا اطمأن على استقرار العناصر البيئية من حوله، حتى جاء اليوم الذى سبقته الشمس إلى السوق وانتظرتة بلا جدوى، وظلت تبحث والناس عنه، ولكنهم لم يجدوه، فذهبت هى إلى مغيبها وانصرف الناس إلى مشاغلهم.. وبات السوق القديم بلا حارس.. فاستخدام حرف الفاء للربط فى قوله (فذهبت) له دلالة صريحة وذات وضوح جلى

يؤكد عليها ثقتنا في الكاتب وقدراته الفنية، فالفاء تفيد في اللغة الترتيب والتعقيب إذ لا حائل بين ما قبلها وما بعدها ولا فوارق زمنية، فهؤلاء عندما لم يجدوا الحارس ذهبوا الشمس إلى المغيب صباحاً والناس إلى مشاغلهم بعيداً عن السوق بعد أن كانت تلك المشاغل فيه، في السوق الذي هو في الأصل مكان البيع والشراء والربح والخسارة.. وأكد الكاتب مفهوم الضياع بجملته: "وبات السوق القديم بلا حارس"، فيتجلى عند هذه العبارة الختامية أن السوق القديم إنما صار قديماً بعد وفاة الحارس إذ انقضى السوق بقضاء حارسه وانتفى دور السوق بفنائمه، فهو الذي بلغ أقصى حالات الامتزاج المكاني مع السوق الذي يحرسه.

ويبرز الكاتب محمود الطهطاوى في قصة (الوسادة) ارتباطه الشديد بالمكان الخاص (مكان النوم)، وما غناه من فقد وقلق عند هجره وسادته إلى وسادة هشة في القاهرة، تلك التي يراها مدينة زمنية مجردة لا تستحق الصفة المكانية، فالراوى عندما يضيق بالوسادة الممتلئة بنسخ مكررة لشفاة غليظة محتشدة بالرغبة وبها كلمات بلغة أجنبية وهو لا يجيد لغة أخرى غير لغته، يراها وسادة غير مناسبة لشروط راحته التي اعتادها في بيته بالصعيد، فهي هشة واهنة غير وقورة فيها اغتراب لغوى ممزوج برائحة التنكر للانتماء العربى، فيهرب إلى الإبدال، من خلال التحول القيمي، فلا راحة له إلا إذا عاد - وهو ابن الصعيد - شامخاً مثل برج القاهرة الذي لم ينقذه من دخان القاهرة الخانق إلا شموخه وعظمته وترفعه عن أرض القاهرة، لكن هذه الحدة والعنصرية في النظر السلبي للقاهرة لا يغزر بنا فنظن أنه تابع من فرط ارتباط الكاتب بمكانه الأول وبيئته الأم في الصعيد، فما توحى به القصة في تفاصيلها هو على خلاف ذلك، فارتباط الكاتب بمكانه الرئيس ليس قوياً بل يظل أقل حدة من عدائه للمكانية القاهرية، فهو يلبس على القارئ السطحى بعبارة "عندما أغير مكان نومى أصاب بالأرق"، فقد كشف بعد ذلك أنه اعتاد هذا الأرق، فهو إذن أرق غير مقلق، ثم يعود ليبرز ثبات عادة تعودها في مكانه الأول، هذه العادة هي الحمام الساخن، فالماء



فى حمام غرفته بارد إلا أن وطأة السفر أجبرته على التنازل عن شرط سخونة الماء، وأخذ حماماً بارداً، ويصف الكاتب ذلك الحمام بقوله: "الماء البارد أصاب الجسد المنهك بقشعريرة ورعشة أحسّها تخرج من روحه، ولكن سرعان ما اتسق الجسد المنهك وتأقلم مع الماء، فوجدتني أشعر بسعادة دفعتني إلى الدندنة وإلى السرحان كالعادة فى كل ما يهم ذاكرتى المشحونة بالكثير"، لنكتشف أن عاداته التى بنى على فكرة استلابها قصته، ليست سوى مسوغ ادعائى لطرح الصراع الوجدانى الراض للقااهرة، فالعادة ترتبط بالشخصية التى اعتادتها: فإما أن تكون الشخصية قديرة على تجاوز أسر الاعتياد مطلقاً، وإما أن تكون عاجزة أمام عاداتها تلك، عندئذ يمكنها التنازل مطلقاً عن كل العادات فى حالة القدرة، ولا يمكنها فى حالة العجز، والشخصية الرئيسة فى القصة تملك القدرة على التنازل عن العادات، بل والامتزاج مع العادات الجديدة، والتعايش مع الواقع البديل، ويؤكد الكاتب ذلك عندما يشبه حمامه بقوله " كأن الجسد دخل حاجاً وخرج كما ولدته أمه، بكرأ، خالياً من الأدران.. فعل الطهر هذا يجعل الجسد يمتزج بالروح فتشعر بتلك النشوة وأنت منسجم مع الماء"، هذا الكاتب القادر على التخلص من أسر العادات بل المنسجم مع الحالات البديلة للعادة، ما المسوغ الذى يجعله يشعر بالأرق، إن المبرر الوحيد هو النظرة الراضة للحياة فى القااهرة التى لا تتعارض مع سعى ابن الصعيد للطهر الظاهرى (الحمام) والنفسى (تشبيهه الاغتسال بالحج)، ويساند هذه الرؤية سكينه الراوى ومحاولته الاستغراق فى النوم على الرغم من التواء العنق بعد تشبهه بالبرج وتمثله حالة شموخه، فقد نبعت تلك السكينه من اجتلاب مساندة بيئية من مكانه الأول، فالبرج الذى بناه جمال عبد الناصر جعله يتساعل " لماذا لا أفعل مثله وألقى برأسى على وهج الوسادة الواهنة بشموخ وعظمة"، فتبرز الإشارة إلى الارتباط الأكثر اتساعاً بين الكاتب، وبين طهطا، وتهميش مكانية القااهرة، على الرغم من حياته فيها، لتهميش القااهرة لانتمائها وتنكرها للقيم المصرية والتقاليد الشرقية المحافظة.

## وفى الختام:

لا أرى أهمية لإيجاز رؤية الدراسة للأعمال التى تناولتها، ففى عرض الدراسة غناء عن ذلك، وإنما باختصار شديد أتحدث عن الأساليب السردية التى استخدمها الكُتَّاب فى أعمالهم، تلك الأساليب التى جاءت مُنوعة ومتعددة، فمنها أسلوب السيرة الذاتية كما فى أعمال محمود الطهطاوى، وجماليات عبد اللطيف، وأسلوب الراوى المفرد كما فى أعمال خالد أبو النور، وهند عبد الرحمن، أما أساليب الاسترجاع والمونولوج والحوار والرسائل والسرد المزيج فهى من الأساليب التى حفلت بها كتابات السيدة جمالات عبد اللطيف، بوعى تام، وكادت تنفرد بها فى كتاباتها لولا مزاحمة من الخارج عليها فى كتابات محمود الطهطاوى، وهند عبد الرحمن، وخالد أبو النور، ودائماً هناك ما يلفت الانتباه عند هؤلاء الكُتَّاب فى الكيفية التى يستخدمون بها تلك الأساليب السردية على نحو يخدم المكان والحدث معاً، فكان لكل أسلوب من هذه الأساليب جماليته التى ساهمت فى إضفاء بُعد جديد للمكان، ولعل أهم ما يميز أساليب استخدام المكان فى الأعمال الأدبية لدى كُتَّاب الصعيد بعامة، وفى نماذج هذه الدراسة بخاصة، أن الأديب يعيد نتاج المكان فى مخيلته لا مما يُبصره فى العالم الخارجى المحيط به مجرداً بأبعاده الواقعية الحقيقية، وبذلك استطاع الكُتَّاب تخطى الأحداث الناتجة عن الناتج والمنتج، أو السبب والمسبب، الذى من شأنه أن يُقدم لنا أعمالاً جوفاء، تُصور الواقع بلا صدق، فتجعل النص كالواقف فى الظل بلا ظلال.

ثم أما بعد: ففى الختام نوقن أنه من الصعب أن نختم بحثاً، وإنما نعمل فقط على التخلّى عنه أنياً قبل أن يتخلّى عنا الوقت، وبذلك يبقى البحث مفتوحاً، وتبقى فيه ثغوب وشرافات، يملأها القارئ الحصيف، وغاية ما فى الأمر أننا نغادر البحث وفى أنفسنا أشياء منه، غلبنا عليها الوقت أو التقصير وحُبسة الالتزام بكُتَّاب بأعيانهم وترك ما عداهم حسبما ألزمتنا المنهج المقترح، وحسبنا أن علَّلنا النفس بأمل المُعاداة درساً وبحثاً وتنقيحاً وحديثاً، لتغطية ما تركنا من نقاط وما أجملنا من إشارات،

وما عملى هذا إلا عملٌ مَنْ مِنْ سِمَاتِهِ العجز عن الكمال والتقصير فى الأعمال، ولا نقول إلا كما قال الراغب الأصفهاني: " إني رأيت أنه لا يكتبُ إنسانٌ كُتَابًا فى يومه إلا قال فى غَدِهِ: لو غُيِّرَ هذا لكان أحسن، ولو زِيدَ كذا لكان يُستحسن، ولو قُدِّمَ هذا لكان أفضل، ولو تُرِكَ هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العِبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر.

مكتبة البحث وهوامشه:

أولاً: أسانيد النماذج النصية:

١ - جمالات عبد اللطيف:

الركض فوق هضاب الشمس، مجلة الطهطاوى، العدد السابع، صيف ٢٠٠٠م، ص ٣٦ .

يا... عزيز عيني - قصة قصيرة - كتاب (الفائزون) أعمال المسابقة الأدبية الرابعة لنادى طهطا الأدبى لعام ٢٠٠٠م، سلسلة كتاب الطهطاوى الأدبى (الإصدار السابع)، ص ١٠ .

يا عزيز عيني - قصة طويلة - كتاب الطهطاوى (الإصدار ٨)، نادى طهطا الأدبى ٢٠٠١م.

٢ - خالد أبو النور:

أنات من الوجد والقص، مجموعة قصصية، القافلة للطباعة والنشر، سوهاج ٢٠٠٠م.

٣ - محمود الطهطاوى:

دكة المقدس يوسف، فى مجموعة: "دكة المقدس يوسف"، كتاب الطهطاوى (الإصدار ٤)، ط ١ - نادى طهطا الأدبى، مايو ١٩٩٩م.

الوسادة، النشرة اليومية للمؤتمر الأدبى الأول لإقليم وسط وجنوب الصعيد، سوهاج، العدد الثالث فى ١٨ / ٥ / ٢٠٠٠م، ص: ٢ .

٤ - هند محمد عبد الرحمن:

صائدة القلوب، ضمن مجموعة قصص للكاتبة نشرت فى كتاب (الفائزون)، ص: ١٣ .

محاوره، مجلة الطهطاوى، العدد السابع، صيف ٢٠٠٠م، ص: ٤٠ .



## ثانياً: إشارات وأسانيد مرجعية:

١ - غاستون باشلار: جمالية المكان، (ترجمة: غالب هلسا)، ط١ - كتاب الأقلام، رقم: ١، العراق، وزارة الإعلام، دار الرشيد ١٩٨٠م، وأشير هنا أن للمكان والزمان أهمية كبيرة في الثقافة العربية، قد سبق أن ألف الكتاب العرب الأولون منذ القرن الخامس الهجري كتباً مستقلة تتناول مثل هذه الموضوعات بأبعادها الفلسفية والجمالية، ومنها كتاب الأزمنة والأمكنة، الذي ألفه أبو علي المرزوقي الأصفهاني سنة ٤٥٣هـ، [مطبعة دائرة المعارف، حيدر آباد، الهند، عام ١٣٣٢هـ].

٢- رأى الدكتور عبد الملك مرتاض أن للمكان (أو الحيز) مظهرين رئيسيين هما المظهر الجغرافي والمظهر الخلفي [انظر، د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية.. بحث في تقنيات السرد، (ص: ١٤٣ - ١٤٦)، سلسلة عالم المعرفة / ٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٨م]، بينما اتسعت رؤية شاعر النابلسي للحيز وأنواره، فرأى أنه يضطلع بعدد من الأدوار المتنوعة في الأعمال الأدبية يختلف كل دور منها باختلاف التجربة والصياغة وزاوية المعالجة، فمن صور المكان عنده: المكان الافتتاحي: وهو المكان الذي يقوم فيه القاص بتقديم المكان الرئيس الذي تتفرع عنه الأماكن الأخرى التي تليه مباشرة، المكان الصوتي: وهو الذي تبرز فيه جمالياته من خلال الصوت فقط، والمكان الحيني: وهو المكان الذي يذكرنا بالماضي أكثر مما يذكرنا بملامح المكان نفسه. والمكان الثالث: وهو المكان الذي يأتي مزيجاً من المكان الحاضر والمكان المتخيل. المكان المقارن: هو المكان الذي يقيم فيه الكاتب موازنة بين مكانين في لوحة قصصية واحدة. المكان الرمزي: وهو المكان الذي يرمز من خلاله الروائي لمكان آخر. المكان الاستدعائي: هو صورة المكان التي يستدعيها الإنسان حين يكون في الغربة. المكان النفسي: الذي يكتسب خصائصه من التصاقه بالبطل ونتيجة لحالته النفسية ويتوقف على مدى توحيد البطل مع المكان. المكان القاصر: هو المكان الذي لا يقوم بنفسه وإنما بمساعدة جماليات مكان آخر أقوى منه.

المكان العالة: هو المكان الذي لا يقوم بأى دور فى النص بنفسه، المكان الرسمى: وهو الذى يشبه رحم الأم، ويتحقق هذا النمط عندما يتوحد البطل مع المكان ويستغنى به عن العالم من حوله. المكان الحلولى: هو المكان الذى تحل فيه الأرواح وهو المكان المسكون بروح الجن. المكان الفوتوغرافى: هو الذى يصور تصويراً فوتوغرافياً خالصاً. المكان التكميلى: هو المكان الذى يأتى فى الرواية عادة بوصفه جزءاً من معمارية مكان آخر ... إلخ الأنماط التى رصدتها الكاتبة الذى ربما وجد متعة فى التسجيل وابتكار الأنماط، التى مع الأسف لن تخدم العملية الفنية للأداء الأدبى فى شىء فهى فى النهاية تظل أنماطاً خارج السياق الإبداعى، إذ أن النمط فى الإبداع أشبه بالنظريات التربوية، فنحن بحاجة إلى نظرية نقدية لكل عمل إبداعى على حده كى يمكننا أن نتعامل معه [انظر بقية الأنماط التى لم أسجلها فى: جماليات المكان فى الرواية العربية، تأليف: شاكر النابلسى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٤م]، وإن كنت أود هنا أن أضيف إلى نمط ابتعد عنه الباحثون فى دراساتهم بل لم تعالجه دراسة فيما وصل إلى يدي من بحوث ودراسات، هذا النمط هو الإطار المكان المجرد الذى يمتلك سمات محددة غير مسماة، وقد عالجت هذا النمط فى دراستى لرواية صبح النوم للأديب يحيى حقى ضمن دراستى للبيئات الضمنية والإطار البيئى عند حقى [انظر للباحث: أثر البيئة والمتغيرات الاجتماعية فى أدب يحيى حقى، ص: ١٤٨-١٥٣، و ص: ٢٠١-٣١٦].

٣- انظر، غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ٢ - بيروت ١٩٨٤م، ص: ١٨٤.

٤ - انظر نص القصة فى قسم " الرواية " بموقع (غابة الدندنة)، على شبكة الإنترنت فى العنوان الآتى: [http://www.come.to/alauddin].

٥- أود الإشارة إلى أن القصتين (يا عزيز عيني) وإن اتفقتا فى التسمية، إلا أنهما متغايرتان، فكل نص يختلف عن الآخر فى البنية والهدف والتجربة والأحداث،

بل وزمن الكتابة، فقط كانت القصة الطويلة مفقودة حتى وقت قريب، انظر نص القصة القصيرة في كتاب: الفائزون، نادي الأدب بقصر ثقافة طهطا، كتاب الطهطاوى رقم ٧، طهطا ٢٠٠٠م.

٦ - جماليات المكان، ص: ٥٤.

٧ - الخزانة هي اللاوعى أو اللا شعور المختزن فى الباطن، التى يجب أن تضم منكتماً خاصاً إذا انكشف وشاع صار معلوماً فانتفى دور الخزانة، وانتهكت خصوصيته، [انظر، للباحث: أثر البيئة والمتغيرات الاجتماعية فى أدب يحيى حقى، ص: ٢١٠]، فمفهوم الخزانة يعنى النفس الإنسانية المنغلقة، ونشير هنا إلى أن (الأنا) كما حددها علم النفس، مفهوم ينقسم إلى قسمين رئيسين: الأنا الحقيقى، والأنا الأعلى أو الضمير [انظر هارى ويلز: بافلوف وفرويد (١٠٦/٢)، و: الإنسان بين الجوهر والمظهر (ص: ٩)]، ويقف الأنا الحقيقى محصوراً بين ثلاث قوى، هى: الهو، والأنا الأعلى، والعالم الخارجى [انظر، بافلوف وفرويد (١٠٧/٢)]، وهو ما حاول الكاتب تجسيده فى قصته (بنت من طين).

٨ - ترمز الكاتبة هنا إلى لا جدوى الانحباس فى الحلم، وأهمية الفاعلية والبعد الاجتماعى للكاتب حتى يكون أكثر عطاءً وتأثيراً واستمرارية.

٩ - إريك فروم: الإنسان بين الجوهر والمظهر، ص: ١٦٣.

١٠ - غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: ٤٥.

١١ - ربما أراد الكاتب من وراء حصره لأطفال القرية ذلك العام فى العدد أربعين إسقاطاً على عدد اللصوص فى حكايات على بابا الشعبية.





## ناى وجديلة وخلخال

فى مقابل مثلث التكوين القيمى فى الصعيد  
فى رواية (يا عزيز عيني) للروائية جمالات عبد اللطيف

مدخل:

(إذا رأيت مسعود حجازى أبو علم؛ فأبلغوه أنى أنتظره، وسأنتظره حتى يشيب  
الرأس ويتغضن الوجه ويهن العظم ويرتخى الجلد...، ولن أكف عن الانتظار..).

بهذه العبارات المحكمة الدقيقة تبدأ الروائية جمالات عبد اللطيف نسج أحداث  
روايتها التى اختارت لها عنوان "ناى وجديلة وخلخال"، غير أنها نشرتها تحت عنوان  
"يا عزيز عيني".

والرواية تتحدث عن علاقة خاصة - فى صفائها وسموها - بين صالحة محمد  
إبراهيم ومسعود حجازى أبو علم، تلك الهنيئة التى لا يعكر صفوها شىء حتى الرقباء  
والأهل... إلى أن حدث أمر جلل، استطاع أن يغير مسار الحكاية ومجرى الأحداث  
تماماً؛ فالمراسلون كانوا يطلبون الثأر من عبد الرؤوف أبو شايبة؛ لأنه قتل أبا رحاب،  
ولكن الرصاصة الطائشة أخطأت صدر عبد الرؤوف لتستقر فى صدر حجازى أبو  
علم والد مسعود، وهو الأمر الذى دفع مسعود إلى مغادرة القرية، مؤكداً لصالحة أنه  
لن يعود إلا بعد أن يوفر ثمن بندقيته ويتدرب على استخدامها ليقتص ممن أخذوا منه  
والده بغير ذنب جناه.

حكاية تتكرر، وكثيراً ما تتكرر فى صعيد مصر ليل نهار وعاماً فى إثر عام، لكن  
الروائية الواعية استطاعت منذ الوهلة الأولى أن تشير إلينا بالاحتياط فى القراءة

واستكناه الأحداث والطموح إلى معنى المعنى، فما هذه الأسماء الكاملة إلا جراءة الكاتبة وثقتها في ما تكتبه من ناحية ومن ناحية أخرى إشارة إلى أنها تكتب عن نماذج معروفة ومؤصلة لها أسماؤها الكاملة التي يتعلق فيها الاسم باسم أبيه والأب باسم الجد وجده.. إلخ، إنها وحسب كانت الاختصار الفني للبيئة المصرية في الصعيد، وكان الصعيد البيئة المنتقاة من جانب الكاتبة لأنه بيئتها أولاً ثم لأنه كان في تلك الحقبة رمز النقاء وصفاء السريرة، وكان من أبرز البيئات دلالة على روح مصر، تلك التي كانت تحتاج من أجل الثأر إلى بندقية واحدة، تلك التي هرع مسعود حجازي أبو علم باحثاً عن طريق إليها، لكن هل بندقية واحدة ستكفي الآن للثأر؟.

الكاتبة تعلق في جملة سريعة: "أتراه يعلم الآن أنه يحتاج لألف بندقية؟؟؟" وهي بهذه الجملة تفتح للتجربة أبواباً أوسع من الأبعاد المطروحة، فمسعود هو الفارُّ من الظلم الباحث عن آلة يثأر بوساطتها لكرامته ممن أسبغ عليه نكسته وسرق منه الفرح والحياة الهادئة..، والسؤال الذي أنا حائر أمامه، لماذا سألت الكاتبة قارئها: "والآن.. أيصعب عليكم العثور على مسعود؟" سؤال محير وشديد الصعوبة؛ لأننا بلا أعين ترى، فكيف سنعثّر على مسعود حتى وإن كان بين ظهرانينا، حتى وإن كنا نشعر بنخوته في دماننا الملوثة بالمساحات الحرجة..؟ ترى هل تشاركني الكاتبة الرأي في أن مسعود (هذا) لم يعد إلى الآن على الرغم من انتصارات أكتوبر في ١٩٧٣م؟. ويدل لي على ذلك أنها عند عودته لم تمتلك جرأتها الأولى، فأدخلته متسللاً إلى الرواية متوسلة إلى ذلك بأنها سمعت أنه عاد.

المهم أن أحداث الرواية بعد مغادرة مسعود للقرية سارت مع صالحة إلى الأسوأ إذ خطبها عمها الأكبر لابنه جابر، وحتى هذه لم تخل من الإشارة والإعلان عن مستوى عميق من مستويات الرواية هو الصيغة السياسية من تفكير الكاتبة: "قال الرجل مقلداً جمال عبد الناصر حين أعلن تنحيه عن منصبه..."، وكأن جمال عبد الناصر في تلك اللحظة شخصية ذات سمات خاصة جداً، غير متوفرة في جمال عبد الناصر

بعمامة بوصفه شخصاً، وإنا ممن يرون أنه كان فى تلك اللحظة ممثلاً بارعاً أجاد إتقان دوره ويبدو أن الكاتبة لها الرأى نفسه، فالرجل الذى تصفه بتقليد جمال عبد الناصر هو شخصية تُركى أوار النار وتشى بعلاقة صالحة عند أهلها وهو الذى أمسك صدر جليابه بيديه وضغط الكلمات بين أسنانه وأخفض صوته، وهو الذى ألقى بعمامته فوق الأرض فى إشارة إلى المهانة التى ألحقتها بهم صالحة؛ وانتهى الأمر إلى استسلامها لهم بعد أن وقعت صريعة للعياء والهزال وهى طريحة الفراش، كانت تسمع الأصوات من حولها كأنها أصداًء تأتى من بعيد: وعيد أمها لأخواتها، وضجيج أبيها الذى يعلق على كل كلمة يقولها (السادات) وتشكيكه المستمر فى قدرته على محاربة اليهود ورد ما أخنوه فى يونيو ١٩٦٧م، وتعليقه الساخن أنه رجل خواف لا يجرؤ على النطق بكلمة حرب؛ وأنت أخت العم شنودة لتأخذ بناته لأولادها وفرغت أمام صالحة الدار وتزوجت ووصفت زواجها بأنه غيبوبة تفوق فى ثقلها الموت، ما تذكره منها هو موت عبد الحليم حافظ (الرومانسية) والسلام مع إسرائيل (الانهزامية) ومقتل السادات (التشتت والتشظى الاجتماعى)... ثم طُلِّقت..

## الاستخدام اللغوى:

الحديث عن الاستخدام اللغوى يجعلنا نميل إلى استخدام المنهج التفسيرى phenomenology فى استقراء الرواية، وسيدفعنا إلى الوقوف عند كل لفظ من ألفاظها لأنها ألفاظ ذات ثقل مضمونى، محملة بعدد لا متناهٍ من الإشارات والدلالات والإيحاءات يصدق معها أو تُصدَّقُ على رأى الإمام عبد القاهر الجرجانى الذى ينفى فيه التأثير عن الكلم فرادى، فيقول: "وهل تجد أحداً يقول هذه الكلمة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملاعة معناها لمعانى جاراتها وفضل مؤانستها لأخواتها؛ فقد ذكرت الكاتبة لفظ (بكيت) فى مستهل روايتها أربع مرات لم تكن فى إحداها تحمل الدلالة ذاتها التى حملتها الأخرى، بل هى فى كل مرة لفظ جديد ودلالة

جديدة، وكأنها تؤكد على الأهمية الكبرى الخاصة للغة في النثر الذي تخفف منها كثيراً هذه الآونة، وكأنها تشير إلى أن هناك طاقة ذات ثراء وفير تتخفى في المعانى الإضافية أو معانى المعانى كما يُسميها (ريتشاردز وأوجدن) الناقدان الإنجليزيان؛ ويتخذان من معنى المعنى عنواناً لكتابٍ لهما، وهو اصطلاح أنشأه الإمام عبد القاهر كذلك، وما هي ابنة هذه الثقافة الأصيلة تؤكد على تاريخها الفكرى اللغوى الذى تنكر له الكثيرون من مبدعينا المعاصرين.

ثم يجرنا الاستخدام اللغوى للكاتبة إلى ملاحظة أسلوب الجملة الاعتراضية الذى أكثرت من استخدامه فكان أشبه بكوات النور التى تضيء خراب المجتمع المظلم الذى تعبر عنه، ففي كل مرة جديدة كانت الكاتبة تضيف كشفًا جديدًا على صورة مدركة بداءة للقارئ الذى سرعان ما يكتشف أنه كان يعيشوا إلى تلك الإضاءة وذلك التنوير، لأن الجملة الاعتراضية آنئذ تحول حتى المعنى العميق للجملة إلى معنى أشد عمقًا وأكثر اتساعًا.

فالكاتبة ماهرة فى استخدام لغتها، هذا المكر اللغوى يطالعنا منذ الصفحات الأولى فهى تنادى مسعوداً بلفظ (يا طفلى)، و(يا صغيرى) وكان قد رحل رجلاً عن قريتها منذ عشرين عاماً؛ كما أنها تدعى أن اسم الفرعون تاه عن ذاكرتها للدلالة على الضياع الذى نعيش فيه حتى عن تاريخنا.

ويضاف إلى جملة الاستخدامات اللغوية للكاتبة أنها بدأت روايتها بأسلوب الخطاب ثم تستخدم خاصية الالتفات لتعدل اتجاهها إلى أسلوب آخر هو أسلوب المتكلم عن غائب؛ الأسلوب الأول حميمى ومشوق لكن تأثيره يتوقف على درجة الصياغة، لذا كان فاعلاً فى جذب القارئ نحو مضمون الرواية، ثم ثنت الكاتبة بالأسلوب الآخر الذى يعد أكثر حميمية وانطلاقاً، وكأنها أوقعت القاصى فى شرك الانجذاب والقرب، ثم انطلقت تحكى له ما تريد، ولقربى القارئ - فى غير ابتذال - جعلت كل ذلك فى فاتحة هى خطاب (رسالة) من بطلة الرواية إلى القارئ، وإن بدت



فى الظاهر إلى مسعود.. فتاها هى...؛ الغائب تائها فى بلاد الله الضائع عن حبه وأرضه المُنْتَصَب حقه فى الحب والمحبة..

ثم تبدأ الكاتبة روايتها بالقسم الأول رقم (١) لتكشف لنا عن ساحرة خيرة استطاعت أن تضحك علينا وتلبسنا (العمة)، والعمة هنا ليست سوى غطاء الرأس التقليدى لنا نحن أهل الصعيد، وهنا يكمن موضع الشرف، الذى دفعنى لقول ذلك أنها استهلت هذا القسم الأول بقولها (كعادتى..)، وكأنا معها قد أخذنا على غرة أو غير غرة، أو كما يقول المثل الشعبى فى الصعيد: (جينا وسط الحصر فى النص)، أى أننا بعفوية دخلنا التجربة منذ صفحات ذات سيل من الدلالات الآخذة بنوط القلوب وأنها بدأت الرواية فعلاً منذ اللفظة الأولى لكن ما نحن فيه فى هذا القسم هو جزئية من جزئيات الرواية؛ وأنا قد تأهلنا مع الكاتبة للدخول فى التجربة الأشد عمقاً ذات البعدين الزمنى والاجتماعى، بعد دخولنا معها فى البعد الوجدانى النفسى..

وقد استطاعت الكاتبة أيضاً أن تسرق القارئ من نفسه، فقد يتعلل واحدنا بأنه لا يعرف عاداتها عندما قالت (كعادتى..)، فكانت أكثر ذكاءً بأن انتخبت عادة جمعية هى عادتنا جميعاً فى حقبة زمنية وموطن مكانى محددين (كعادتى دفنت فى جمر "الكانون" بيضة، لم أجد بيضة دجاجة.. فأخذت خلصة بيضة إوزة..)، هذا كان يحدث قبل عشرين عاماً من الآن فى بيوتاتنا فى الريف والقرى، بل وفى المدن كذلك.. عند أطرافها..

وتؤكد الكاتبة وعيها التام بهذه العادة المجربة بتسجيل لازمة من لازماتها (لو انفجرت تلك البيضة وأحدث دويماً).

ومن السمات الخاصة بلغة الرواية بسط الحديث، وهو من الأمور التى لا تحدث إلا بين القرناء أو المقربين وهى من دلائل القرب والمودة، فكأنها تنتخب من ألفاظها ما يقرب القارئ منها (لو علمت أمى بالأمر ستقتلنى.. والله ستقتلنى) فهنا تكرار البنية

للتأكيد من ناحية ومن ناحية أخرى للانبساط فى الحديث والتوسع فيه، هذا إذا أخذنا فى الحسبان أنها اتبعت هذه الجملة بجملة اعتراضية مفسرة؛ ومن ذلك أيضاً قولها: "أخذت أبالغ فى حبك الطرحة...؛ لكى يفهم أنى لم أعد صغيرة بعد"؛ وكذلك استطرادها فى الحديث عن سبب تعكر أمسيات الحكايات بسبب تأفف جدتها وتعكر مزاجها من جراء تصرف وقح قليل الحكمة يصدر من أحد الأولاد..

ونسوق ههنا عدداً من الأمثلة الدالة على مدى العناية بالصياغة والاهتمام بالبناء كما يتجلى ذلك فى جمل الرواية:

١ - (قد يكفيك النظر إلى عينيه الحزینتين، الأمنتین الصادقتین.. لتعرفه فى الحال، وستجد فیهما أيضاً - دمة خاصة جداً - عالقة فى عينیه"، هذه الدمة على أبيه ولن تكفكفها سوى صالحة، فهى علاقة ثلاثية الأطراف قد تشير إلى المستوى الحیوى الواقعى والمستوى التاريخى والمستوى الانتمائى، فشان التجربة إذن شأننا نحن، إذ إننا مصريون ولنا جذور تاريخية ضاربة فى عمق التاريخ، حتى العصور الفرعونية، وننتمى إلى العرب.

٢ - (الشوق عصفور ينقر قلبى برقة هذا الألم اللذی) هذا الألم هو غيابها عن مسعود ثمانية أيام كانت تمر عليها لحظاتها كأنها سنوات أو أكثر من سنوات، هنا غنائية صارخة لا يتحملها النص الثرى فبدلاً من استخدام أسلوب البدل (الشوق عصفور) كأن بإمكانها أن تستخدم التشبيه التمثيلى بأن تقول (عصفور الشوق) لأن البدل يئیل إلى الاستغراق الكامل هنا ولأنه كُلاً من كل؛ وهو التعبير نفسه الذى استخدمته الكاتبة فى موطن آخر: "عصفور الشوق فر هارباً لما رأى مسعود...

٣ - (نظرت للسماء.. زرقتها لم تتلاش بعد.. أمواج الليل السوداء سوف تغطى تلك الزرقة بعد قليل.. ماذا أقول لمسعود فى صباح الغد؟ أيكفى أن أقول له أنت حبيبى يا مسعود..) وكأنها إرھاصة بما سيحدث بينهما فيما بعد من فرقة وشتات..

٤ - بجوارهن تجلس جدتي.. ولأسلوب جدتي وصوتها وأدائها فى سرد الحكايات سحر خاص ولها قدرة على أن تمنحك جناحى خيال، يأخذانك إلى عالم حواديتها الغامض الساحر المثير.. معها تقصر الليالى وتروق الأمسيات.

٥ - من الجمل المهمة فى الرواية قولها: " بعمري أشتري لقاءك إلا خمس دقائق منه"، فهى تؤكد على أن كل شىء هنا يجب أن يكون محسوباً بدقة وأن إطلاق العبارات على علاقاتها لا يجدى مع الفن شيئاً فكيف تشتري لقاءه بعمرها دون أن تراه، لابد إذن أن تستبقى من ذلك العمر دقائق تتلمى وجهه فيها، وهو أمر يشى بكاتبة يقظة على درجة غير عادية من الذكاء الفنى والدربة وهو أمر معروف لنا جميعاً.

ومن الجمل المماثلة قولها عن مسعود وإليه: "كنت لى كل الخير" ومن المعهود أننا نلقى العبارات على إطلاقها دون روية أو إعمال فكر فنقول فى مثل ذلك (كنت لى كل شىء) وهذه الشمولية تحوى الخير والشر معاً وعليه فهو ضيقها ونكدها وضجرها واضطرابها وثورة أعصابها وكلها أشياء داخلية فى (الشيئية) لكن الكاتبة هنا قالت (كنت لى كل الخير) ثم عادت لتؤكد كعادتها ما فى هذا التعبير من قصدية فتقول: (كنت لى كل الخير.. الحنطة ولبن البقرة وأريج النعناع واخضرار الأرض وغناء العصافير.. كنت كل شىء خير وجميل..).

ومن أبرز سمات الكاتبة عنايتها بالتصوير، فتقول مثلاً فى حركية مشحونة بالدلالات الظاهرة والمُضمَّنة: (نهض وأمسك بيديه فتحة جلبابه، وأخفض صوته، وضغط الكلمات بين أسنانه، وأتقن دور الرجل الكاتم لأمره؛ الحامل فى صدره همماً كبيراً، كان يحمله وحده فى صبر وصمت يحاكي صبر الجمال، وقال: بالعربي البنت عاشقة..).

هنا تصل الدرامية إلى أقصى درجاتها على مستوى التجربة وأسلوب الطرح، إنها صورة لو تخيلها القارئ لاستحضر فى ذهنه صورة حية لرجل مهموم من رجال

تلك البيئات، وقد استطاعت الكاتبة أن تُغنى دراميتها باستمداد تجارب معاونة تُمدُّ النص بمددها وتسوق من خلالها ما تود طرحه من بنيات ضمنية على مستوى الأفكار أو الأحداث أو الدلالات.

### التجارب المعاونة:

النص الرئيس هو العلاقة بين صالحة ومسعود، لكن الكاتبة كانت تعتمد إلى إدخال نصوص محفزة تُسبغ على التجربة مصداقيتها، وقد اتسع نطاق مثل هذه النصوص فكان منها الهامشي جداً وكان منها ذو القيمة الموجهة في سير النص؛ بل منها ما كان حاملاً لجزء من الدلالة الأساس للتجربة مثل علاقتها بجيرانها الأقباط عائلة عم شنودة.

ومن تلك الدوائر غير الرئيسة في سياق النص قصة السجين العائد منذ ثمانية أيام (هى فى الوقت نفسه مدة انقطاعها عن مسعود)؛ هذا السجين عبد الرؤوف أبو شايبة الذى يتربص به المرازيق، هذه إحدى حكايات الثأر فى القرى والتى يمنع الناس والصغار بسببها من مغادرة بيوتهم حتى لأخص حاجياتهم كالرعى، وهذه الدائرة هى التى اتسعت فشملت اتجاه الرواية فيما بعد وتحكمت فى مصير أبطالها واتجاه أحداثها.

زمن التجارب المعاونة كذلك اقتسام المهام بين الجيران، فصالحة وجارتها تريزة ابنة العم شنودة تقتسمان رش السطح بالماء وملأ القُلل وكنس السطح وفرشه بالحصر والسجاد، وهى مهمة متبادلة كل أسبوع تقوم إحداهما برش السطح وملأ القُلل والأخرى بكنس السطح وفرشه، وهى من التجارب التى ساهمت فى تحقيق الضغط على نفسية صالحة.

إضافة إلى عدد من التجارب الأصغر التى من بينها تجربة الشيخ أبى الذهب الذى يسكن شق النيل فى نجع غريب وغير مريح بيوتاته كلها على نسق واحد كلها



من الطوب النى، كلها قصيرة وملطخة بالجير الأبيض، ونوافذها ضيقة مستطيلة وأبوابها باللون الأسود؛ والكاتبة تقرر بين رحلتها ورحلة عروس النيل ومدخلها فى ذلك حكايات العم مجاهد الذى كان يتنبأ لها بأنها آخر عروس للنيل، وكان مسعود يقول لها: لا تجلسي مع هذا الرجل الشرير، إنه يريد أن تغرقى فى النيل حتى لا أتزوجك؛ ويبدو أن صالحة صدقت معها نبوءة العم مجاهد وغرقت غرقاً معنوياً فى النيل بعد اعتداء الشيخ أبو الذهب عليها، وهو رجل مريض وقد أبرزت الكاتبة ما يَغْتَوْرُهُ من حالات مرضية.

وثمة تجربة جديرة بالذكر هنا من التجارب العابرة الصغيرة ذات الكشف المهم عن الاتجاه التفكيرى للكاتبة وأسلوبها فى عرض نفسية المجتمع العربى من حولها فى تلك الحقبة، هذه التجربة هى سفر مهران إلى الجزائر الذى ينير ويوضح نظرة العرب إلى المصريين بوصفهم خونة، لما اقترفوه من سلام مع إسرائيل.

وما إن نكتشف أن هذه التجربة الإنسانية العميقة القادرة على القيام بأود رواية، هى فى الأصل قناع تجربى لطرح نوع أعمق من الصراع مثل الصراع العربى الإسرائيلى، فعلينا إذن أن نعود لقراءة الرواية من جديد فى ضوء ما توصلنا إليه من أفكار، ولكن فى حيلة بالغة، على أن نأخذ فى الحسبان أمرين أولهما حنكة الكاتبة وقدرتها على الرمز والتعريض والإشارة والإيحاء، ثانياً أن الكاتبة على الرغم من تقديرها للتجارب الإنسانية إلا أنها تعد أن التجربة الحقيقية الجديرة بالتناول والرصد والصوغ والكتابة لابد وأن تكون بالعمق الذى يناسب ما بلغته حياتنا من تردى فكرى وسياسى واجتماعى، وأن تختلف الكتابة، عن حياتنا المتردية، فى الاتجاه.

إن جمالات عبد اللطيف كاتبة جديرة بالاهتمام وأعمالها ذات قيمة فكرية وثقافية ستحمد لنا الأجيال احتفاظنا بها ونقلها إليهم.



## العودة إلى جوبال

### الوجه الساحلى للصعيد

#### القصص:

(العودة إلى جوبال) مجموعة قصصية للكاتب سعيد رفيع، صدرت عام ٢٠٠٦، وتتضمن تسع قصص قصيرة تستمد موضوعاتها من بيئة البحر الأحمر تحديداً، جُلّ القصص تدور أحداثه حول حياة الصيادين وخرافاتهم الاجتماعية من خلال المونتاج الزمانى أو المكانى، فى إطار من التجارب البيئية المعبرة عن الأنماط العقدية والتفكيرية لأبناء بيئة البحر الأحمر، داخل نسق قصصى تميل نماذجه إلى التفسيرية الشارحة.

لقد عالج الكاتب فى مجموعته البيئة الساحلية الاجتماعية والمهنية للصيادين، وأثرها العقدى عليهم فى أفكارهم ومعتقداتهم وتصوراتهم وخرافاتهم، كما عالج تلك البيئة فى بعدها المكانى، فرصد بيئة الصيادين وحياتهم الاجتماعية فى نجع متاخم للبحر، يحده من الغرب الجبل، كما أفرد البحر بوصفه الإطار المكانى للبيئة المهنية للصيادين، أو بيئة المصايد، وكذلك البيئة الساحلية، فى قصص: ("العودة إلى جوبال"، "واقعة اختفاء عودة الرشندى"، "صايغ أذنيه بالدم"، "وهو أيضاً يحب عرائس البحر"، "العشة الأخرى"، "وهل تعرفون بحراً آخر")، وعالج أيضاً الجانب الاجتماعى لتلك البيئة، فى قصة "الرقصة الأخيرة للبعوة": (البيئة الاجتماعية للعوازم)، وقصة "العرجاء": (بيئة الرشندية الساحلية)، كما تطرق للبيئة المتاخمة للبحر، أو الوجه الآخر للعملة، فقدم بيئة الصحراء فى قصة (زيارة الدبرغط).

## أنماط:

ركز سعيد رفيع في مجموعته على جملة من الأحوال البشرية، أكثر من تركيزه على المكان: البحر والصحراء، بدليل أنه لم يهتم بالليل أو العاصفة، وهما لازمتان حتميتان، يجب أن يتطرق إليهما من يكتب عن البحر أو الصحراء، ولو عرضاً، في مجموعة تحوى عدداً من القصص؛ ولكنه على الرغم من ذلك تسرب المكان بقوة إلى كل نواحي النص، لدرجة جعلت المكان بموروثه الثقافي بطلاً، من خلال الأنماط الوجدانية التي قدمها الكاتب بوصفها أثراً عن أسلوب بيئي ونمط اجتماعي.

تلك الأنماط التي قدمها سعيد رفيع تكاد تشبه الأنماط التي لا تتحقق كثيراً في نماذج الأدب المصري، بخاصة والعربي بعامة، وحسبى أن أذكر هنا أنموذجان أشبه بهما، أولهما النموذج الذي قدمه يحيى حقي مثلاً في (قصة في سجن) التي تعرضت لحياة الفجر، أو لنقل صعيديات يحيى حقي بعامة التي ظهرت في مجموعته (أم العواجز) والتي تعد من أهم ما كتب من أعمال أدبية عن البيئة في صعيد مصر آنذاك؛ أما النموذج الآخر العربي، فهو نموذج إبراهيم الكوني، إذ تشبه نصوص سعيد رفيع في مجموعة (العودة إلى جوبال)، بعض كتابات إبراهيم الكوني، وبخاصة عندما يأخذنا الكوني إلى عالم الصحراء واصفاً رحلات صحراوية هي في الواقع تجسيد لمعيشات يومية في تلك البيئة التي هي في الأصل بيئة الحياة لدى الطوارق، إضافة إلى ما تحمله من ظلال وخرافات وأساطير...، لقد استطاع سعيد رفيع أن ينضم إلى ركب غير مزدحم لأنه نادر وفريد، أفراده أحاد من بين ما تعج به الثقافة العربية من كُتّاب وأدباء؛ وذلك بما قدمه لنا من نماذج تجسد حياة الصيادين من عربان البحر الأحمر ومصايدهم، وخرافاتهم وآفاق تطلعاتهم، ما بين هواجسهم المرجفة وآمالهم اليسيرة، وخرافاتهم المؤلمة وانتظارهم الصبور، بين البحر والصحراء.



لقد خلق الكاتب معادلة مهمة من خلال نصوصه هنا، إذ حقق الوجود المدهش لتلك البيئة المحتشدة بالغرائبي المدرك والعجائبي العادي، ثم تجاوز هذا التقديم القشري لأنماط الخرافة في بيئة الصيادين الساحلية، لينطلق إلى أعماق الإنسان فيها، فيصل إلى أدق نقاطه النفسية؛ قوته وضعفه، فرحه وقرحه، هدوئه وفزعته، عطائه ورجائه...؛ فسلطان القوى ذهب منفرداً للصيد، وسلمان المعاند جره عناده إلى السقوط في براثن المرض، وبطل قصة (وهو أيضاً يحب عرائس البحر) عالج الفقمة ومنحها السلامة بالعلاج والطعام، بينما هو كان يرجو أن يرزقه ربه بالصيد الوفير، ويبيض السلاحف حتى يتمتع مع زوجته بوقت يتمتع النفس، هو بحاجة إليه بعد عناء الصيد، ومن الأنماط التي قدمها أيضاً تبادل المنفعة بين الصيادين ورجل الحريد الناشف؛ إذ يعطيهم الحريد المجفف ويعطونه الماء والأرز والسكر والشاي والبقول، وهو يشبه العرجاء التي كانت تصنع الفسيخ من سمك البربونى، وهناك نمط "سلمى" التي انتظرت رجوع ابنها "عودة الرشندى"، فجاءهم فى الموعد المحدد بعد عشرين سنة رجل احتضنته وصاحت فيهم: ألم أقل لكم إنه سيعود؟، بخلاف أبى إبراهيم الذى ينتظر ابنه وظل متشبهاً بأنه لما يزل حياً...، ومن أنماطه "البعوة" نصف الإنسانية ونصف الجنية، التى عصت زوجها فغضب عليها، وجعلها صائدة نساء البشر تجلبهن إلى فراشه؛ وهناك امرأة "عايض" التى كانت على علاقة بـ"جمعان"، فكادت لزوجها مع عشيقها فقتله جمعان، لكنه عاد لينتقم من كل من أساء إليه أو لأك سيرته؛ وكما كانت امرأة عايض خائنة كانت "رينة" محبة، يميل قلبها لعمران فتى العوازم، ويقابل نموذج رينة وعمران بما يحمله من تضحية وازعها الحب وطاقته، فيه تدافع رينة عن نفسها حتى لا تنضم إلى بنات العوازم السبعة، ويدافع عمران عن حبيبته رينة، هناك نموذج الخوف والضعف والوهن والتردد وعدم القدرة على الفعل؛ فكما كان الحب وراء انتصار العوازم على البعوة، كان الجبن والبخل والخسة من وراء نزوح الأغنياء من النجع، وسيطرة الدبر غط على من بقى فيه من نوى الرؤوس المنكسة؛ هذه بعض

الأنماط التي قدمها سعيد رفيع في مجموعته، داعمًا بها ما قدمه من أنماط موضوعية، تنصب على حياة الساحليين وبيئة المصايد والصيادين.

وقد كشف الكاتب من خلال نصوصه عن أبرز الاتجاهات الاجتماعية، والطبائع النفسية، ومعتقدات شخصياته ونماذج الفنية، وتوخى من خلال نصوصه التداعى الحر، في سبيل رصد معتقد أو بنية عقدية لدى أبناء البيئة التي يعالج تجاربها، لذا لم يكثر من الإحالة إلى أبعاد فكرية إلا نادراً (كما في قصته "الدبرغط")، كما أنه بنى نصه من خلال السياق الاسترجاعي للماضي، مجنداً المكان ليشكل دوراً فاعلاً نفسياً وإجرائياً في عدد من نصوصه، كما جعله ممثلاً لبنية معاونة في نتاج النص والدلالة في كل نصوص المجموعة.

وقد تعددت الأنواع القصصية في مجموعة (العودة إلى جوبال)، ما بين: قصة الحدث، وقصة الشخصية، وقصة الموقف واللوحة، والقصة السردية، وقصة التسجيل من خلال النقل عن الروايات، إلى جانب نوع أراه مبتكراً ومهماً هو القصة المنهج التوثيقية، كما في "الدبرغط" التي كتبها سعيد رفيع بعقلانية مطلقة فجاء شكلها ببنية منهجية، كما أراد لمضمونها أن يكون رامزاً، حتى صارت القصة بنية عقلية، غير أنها لم تتل من جمالية البناء القصصى شيئاً؛ كما اعتمد الكاتب فناً في نتاج هذه الأنواع على عدة أساليب أداء متنوعة كان من نتاجها مجموعة من القصص ذات أبعاد فنية فريدة، تتجلى على المستوى الكلى كما تتجلى على المستوى الجزئى، فلو استقرأنا البنية النوعية لقصة واحدة من قصص المجموعة مثل (وهو أيضاً يحب عرائس البحر) سنجدها حافلة بأساليب قص متعددة، كل واحد منها قادر على إقامة بنية قصصية مستقلة وفاعلة فناً، ومن بين هذه الأساليب:

١ - الإيقاعية، بمتاخمة الشعرى في نتاج النص، إذ تتسرب موسيقا خفيفة من السمو والشفافية يتخللها شيء من التجاوز النبيل الذي يحافظ على القيمة الفكرية للكاتب من وراء النص، في لغة موحية متدفقة بالإيحاء والظلال.

٢ - الكنائية، فهي فى بنيتها الإشارية كناية عن الرضا والمصالحة مع النفس والواقع المحيط، وقد اهتم الكاتب بتكثيف البنية الكنائية للقصة باستعمال كنايات جزئية داخل النص، فمثلاً اصطدام مروحة موتور القارب بالفقمة إشارة إلى الأثر الذى يمكن أن تمنحه الحضارة؛ ومعالجة الصياد للفقمة إشارة إلى معالجة الآثار الحضارية الجارحة.

٣ - الرمزية، بإقامة المعادل الموضوعى بين الفقمة وزوجه؛ إذ ربط البطل بين عروس البحر وبين زوجه غير الجميلة الودودة الطيبة، ومن خلال هذه النقطة عالج الكاتب نمطاً من أنماط المحبة بأسلوب غير مبتذل، راق فيه انفتاح على عالم البحر الذى امتزجت فيه وبه مشاعر الصيادين، فصار قيمة وجدانية مشاركة لهم فى السراء والضراء، يهديهم ويهدى لهم ويسدى معروفًا يقنعون به ويهشون لما يأخذون منه...، لدرجة لا يجدون معها غضاضة فى أن يعيدوا ما أخذوه بقصد المحبة والتواصل الوجدانى الذى يعلو فوق المادة والنفعية، لقد استوقفنى طويلاً مشهد الصياد يلقم الفقمة مما اصطاد من أسماك، وهى تتابع القارب فى رحلته إلى المرفأ...، إنه مشهد بحاجة إلى تأمل عميق.. عميق.. عميق؛ وصامت.

٤ - اللوحات السردية الدافقة برومانسية رائعة فى إحساس وجدانى مزدحم بالمصالحة مع النفس والمجتمع والبيئة المحيطة، فهناك لوحة مع البحر ولوحة مع عروس البحر، ولوحة مع جزيرة جوبال المتجلببة برداء الليل، ولوحة أخرى فى تقصى أثر السلاحف بحثاً عن بيضها، ولوحة مهمة تجمع بين الصياد وعروس البحر، والليل والأمنيات الهانئة.

فالقصة تحكى عن علاقة غير معقدة لكنها عميقة جداً تحتشد فيها مشاعر الرحمة والتآزر والمحبة بين الصياد والبحر، ويتخير الكاتب حيوان (الفقمة) ليجعله دليلاً للتواصل العاطفى بين البحر والصيادين وأن البحر يعطى نوى القلوب النقية، لقد كان الصياد (المُجهل) تعميماً، ممتناً عندما صدمت مروحة المحرك فقمة كبيرة لم

ير فيها إلا لحمًا مكتنزًا ورزقًا وفيرًا، ومع ذلك نقض عن نفسه تلك النظرة النفعية، وعالج جراحها وأعادها إلى البحر، فما كان من البحر إلا أن رد له معروفه؛ فمنحه الكثير من الصيد الوفير، وبيض السلاحف الذي يسعد زوجه ويهنئ نفسه وتقرُّ به روحه بعد عناء العمل ولوعة الغياب.

ومن الفنيات المهمة التي ربما صارت من الفنيات المهجورة في القصة الفنية القصيرة، ولا يعالجها كثير من كُتَّاب القصة القصيرة، فنية التدوير، التي عالج بها قصة (العرجاء)، والتدوير فنية صياغية تعنى بدء القصة من النهاية ثم طرح نهاية تستدعى استعادة البدء وهكذا دواليك، بما يجعلها قابلة للقراءة المدورة إلى ما لا نهاية، والقصة تسرد حكاية العرجاء التي غرقت عند عودتها من الحج؛ فتبدأ القصة من الخاتمة: حيث لم تجد الشرطة شبهة جنائية فأغلقت الملف وصرحوا بدفن الجثة...؛ ثم يبدأ الكاتب في استدعاء حكاية العرجاء، محاولاً تعليل غياب جثمانها في الماء أسبوعاً كاملاً، ثم ظهورها في الغردقة على بعد ستين كيلو متراً من مكان غرقها في سفاجا...، وكلها أمور تخالف سنن البحر السرمدية التي قرت في معتقداتهم؛ أما سلمى نفسها فهي امرأة وبدودة مضيافة كريمة، لا ينفد عطاؤها، استطاعت أن تعيد اهتمام الناس بفسيفساء البربوني، بعد أن كان الناس لا يسيغونه في أكلهم، فهنا علاقة وثيقة تربط بين سلمى وسمك البربوني، يؤكد هذا الكاتب بأنه بعد موتها تضاعلت أسماك البربوني إلى حد كبير، وانخفض سعرها وعاد طعمها رديئاً كما كان، من قبل اهتمام العرجاء بها.

فالقصة تبدأ بفقرة أولها: "لم يجدوا شبهة جنائية واحدة"، والحديث عن الشرطة، وتنتهى بفقرة أولها: "ولكن الشرطة لم تصل إلى شيء..."، نلاحظ هنا أن الداليتين متطابقتين تماماً، وهو من أهم دعائم التدوير إذ يعين الاتفاق الدلالي بين البداية والنهاية على إمكان الترجيع والتدوير مرة ومرة، إذ يستدعى كل منهما الآخر عند وروده.



وإلى جانب تلك الأنواع استخدم فى نصوصه عدداً من الفنيات المهمة، لعل من أبرزها وأول ما يطالعنا فى نصوصه هو المقدمات القصصية؛ فقد صدر الكاتب كل قصة بمهاد، إما مختزلاً مضمون حكايته، أو ممهداً للدخول فى النص وطرح قضيته الكبرى، أو مهيباً القارئ لتلقى الطروحات المعرفية والجمالية التى يصوغها من خلال الاتجاه العام للمجموعة، الذى لخصه الكاتب فى إهداء مجموعته الأولى "البربونى يتجه شرقاً" حيث أهدى المجموعة، ويبدو أنه كان يهدى نفسه وكتابات به بأسرها، إلى أهله الذين لم يكتب عنهم أحد..

### موروث الكاتب:

من سمات الكاتب أنه لم يتح مكتسباته المعرفية السيطرة على موروثاته الاجتماعية، حتى وإن لم ينسق وراء معطيات موروثه، فهو لم يرفض ما حمله عن المجتمع؛ وإنما أشار وألح وفتح للفطنة باباً فى هذا السبيل، فمن شاء فليقبل بوساطة التلقى، أو يناقش ما يتلقاه عن النص؛ ولكن فى سياق خارج النص وبيئته الاجتماعية والجمالية، لأن محاسبته أنذ ستتم فى بيئة التلقى، وهى بيئة تابعة للنص متصلة به، منفصلة عنه.

فهناك اتساق مهادن أو اتساق تمرير، بين اللفظ والمفوض، فى نصوص "العودة إلى جوبال"، فالقاص يقبل البيئة بكل ما تقدمه له؛ حتى وإن اختلف معها، عن طريق الوسطاء، وهم شخصيات العمل، إلا أنه يقبلها فيقدمها فى خطاب غير رافض وغير متنكر أو مستنكر؛ حتى وإن تضمنت بعض نصوصه رفضاً موضوعياً، كما فى "حكاية الدبر غط"؛ التى يقبل فيها الحكاية ويستسلم للفرضيات التى طرحها الأعمى، وبالتالي يقبل الحل الذى ظهر أن التنكر له كان له عواقب وخيمة، هى نفسها تلك التى حذر منها الشيخ الأعمى، فهذا هو التواء بين اللفظ والمفوض، بمعنى ما يريد الكاتب

توصيله (الخطاب الأدبي)، وما يصوغه من شفرات نصية لأداء وتجسيد بيئة الخطاب (الحكاية).

لكن هذا لا يعنى التدخل التفكيرى فى سياق التجارب التى يرصدها فى مجموعته، فالكاتب يعتمد - فى جانب كبير من أحاديثه عن مجتمعه - على الشفافية فى النقل عنهم، فمثلاً فى وصف سلمى فى ("العرجاء" -ص ٥٠) يكاد يتفق مع وصف سلمى فى ("واقعة اختفاء عودة الرشندى" -ص ٣٠) والقصتان تتحدثان عن حكاية من حكايات الرشندية، وذلك يؤكد مدى المصادقية الفنية للكاتب فى أعماله، للحد الذى يجعلها تعيش فى وجدانه وشعوره بنماذج محددة وصورة جلية واضحة، لا تعرضها التجربة الفنية عند الصوغ للاختبار، بل هى نماذج وتجارب راسخة فى وجدانه، تتدفق بعفوية على صفحات الكاتب الذى تتلبس روحه بتلك البيئة التى يعبر عنها لاسيما وقد وصفها فى إهداء مجموعته الأولى بأنها بيئة أهله، بل وجعل همه الرئيس هو الكتابة عنهم؛ حيث " لم يكتب عنهم أحد ".

وقد انعكست هذه النظرة على أسلوب معالجة الكاتب لتجربته، من خلال وسمة نصوصه ببعض السمات الشفهية؛ فمن مظاهر الشفهية فى المجموعة: النقل عن رواة متعددين، وتضمين الأغاني والمواويل، والتدفق فى سرد بعض الأحداث، مع التأكيد على استخدامات المعارف البيئية مثل أنواع الرياح، ومواسم السمك، وخصائص البحر والصيد ...

ولعل أبرز مظاهر الشفهية ظهر من خلال الأسلوب السردى، فالسرد عنده فى المجموعة، سرد مشارك له دور فى التجربة، أو راصد ينقل من الخارج عن غيره دون أن يكون له دور مؤثر أو متحكم فى مصير واتجاه أحداث الحكاية أو التجربة.

فالإطار السردى فى هذه المجموعة قَدِّم الخلفية الفكرية للسارد؛ تلك الخلفية التى بدت متساوقة مع أفكار وتصورات مجتمع التجربة.

وفى سياق الحديث عن السرد أود أن أقول إن الكاتب يستخدم لسرده لغة غيبية، تطرح واقعاً أسطورياً أو غرائبياً يحافظ الكاتب فيه على درجة من الدهشة والتسليم أو الاستسلام لعقائد راسخة فرضتها على أهل بيئة النصوص ثقافة ذات أبعاد خاصة؛ للغيبيات دور كبير فى تشكيلها؛ إضافة إلى جملة من المكتسبات البيئية التى تمثلت بوضوح فى سياق النصوص ومنها المعارف البيئية المنتشرة فى سياق المجموعة، مثل اقتصاص الأثر الذى يمثل بنية معرفية بيئية تسربت إلى حياة الصيادين فى البحر، وعلى الجزر، من حياتهم الأولى فى الصحراء، فسلما يقتص أثر السلاحف للحصول على بيضها والصيادون يقتصون أثر الريح ويعرفون أوقاتها واتجاهاتها، وهجرات الأسماك والشعاب والرؤوس المرجانية، وكذلك استغلال الكاتب قصصه لعرض ملامح بارزة للمجتمع الذى يعبر عنه، ملامح مكانية بقدر كبير، لكنها تتعلق بالثقافة السائدة فى هذا المجتمع، كأنواع الرقص وأسلوبه وشرطه الزمنى وأنواع الأغاني، وأنواع ومواسم الأسماك كما فى قصة "صايب أذنيه بالدم"، التى تعرض لأهمية المواسم عند الصيادين، وما أكثر مواسم البحر: موسم الناجل، وموسم الفارس، وموسم البربونى (ص ٦٠)؛ ومن خلال قصة "هل تعرفون بحراً آخر"، التى تدور حول قناعة أبى إبراهيم الصارمة بمعرفته بالبحر، فالقصة تحكى عن رجل يقضى حياته فى مرسى القوارب منتظراً ابنه الذى خرج ذات يوم مع أحد أقرانه متسللاً إلى البحر، فتحطمت مركبه وغرق رفيقه، بينما هو لم يظهر له أى أثر؛ فى هذه القصة يؤكد الكاتب على بعض السنن البحرية، التى منها: "من يركب البحر يركب الريح"، وأن "من يغرق يظهر فى مكان غرقه بعد مضى ثلاثة أيام، فإن لم يظهر فإنه لا محالة سيعود"، و"البحر يغدر ويقتل لكنه يعود فيعتذر" (ص ٩٤)، كما تعرض القصة لأنواع من رياح البحر: "ريح الأزيب الجنوبية"، و"ريح الشرو العاتية القادمة من الشمال" ص ٩٢، لكنها كانت صارمة فى القطع بأن هذه السنن لن تتغير، ومن يقول بمخالفتها؛ لا ريب أنه يتحدث عن بحر مغاير، لم تألفه تلك البيئة الساحلية.

إلى غير ذلك من المعارف التي استملوها من بيئتهم الأولى، ولم يكن العلم بها إلا مظهراً مميزاً للاستغراق في المكان وتشبع أرواحهم ووجدانهم به، والوقوف على أدق تفاصيله التي أكسبتهم تلك القدرات التي قد تبدو في بيئات أخرى خارقة وغريبة وخرافية؛ كما عرض الكاتب لبعض السلوكيات البيئية لمجتمعهم، فمن المظاهر البيئية فيه التآزر الاجتماعي: "عندما أخبرت العرجاء أقاربها أنها قد عازمت على الحج.. تطوع.. تطوع.. ص ٥٢ .

لكن في المقابل غابت عن نص سعيد رفيع مفردات بيئية مهمة؛ فهناك مفردة بيئية ذات أهمية بارزة، غيابها يخرج الكاتب كلية من بيئة النص، من بين تلك المفردات المغيبة: القمر، ومثلها الليل، وكذلك النوة والرعد والبرق في البحر أثناء الصيد..؛ كلها مفردات كان يجب عليه أن يتناولها ما دام قد أخذ على عاتقه الكتابة عن من لم يكتب عنهم أحد، عن أهله من الصيادين..

وإن غابت عن نصه بعض المفردات البيئية المهمة، لكنه لم يشأ أن يهمل أبرز الجوانب البيئية التي لن يصرح بها النص درأً للمباشرة والتقيرية، لكنه أكدها مشيراً وملحاً، أكدها بوعي جمالي ورمزي، بوساطة التجربة والصوغ، من هذه الجوانب الغطاء الجماعي للبيئة، ذلك الغطاء الذي ينبذ الخارجين عن ظلّته، وقد عالجه الكاتب معالجة دقيقة رفيقة، تحقق له بوساطتها هدفه في ترسيخ سلطة المجتمع على أفرادهم، وقد استخدم الكاتب لذلك البناء التجريبي الموضوعي من ناحية، والصياغة الفنية واستخدام أبعاد البناء اللغوي من ناحية أخرى؛ يقول الكاتب: "بعد غداء ذلك اليوم مباشرة، سقط سلمان مغشياً عليه، فحُمِلَ من فوره إلى المستشفى، حيث بادره الأطباء بالأبوية والعقاقير حتى أفاق من غيبوبته، فأعيد إلى بيته..". إلى أن يقول: "ولما كان استمرار الحال على ما هو عليه لا يعنى بالنسبة لسلمان سوى الموت المؤكد، فقد حُمِلَ سلمان إلى الشريحة حليلة (لأنها) الأمل الوحيد الباقي، بعد أن أقر جميع الأطباء بإخفاقهم في علاج حالته التي لم يروا لها مثيلاً من قبل".



المرحلة الزمنية هنا تقع بعد صراع سلمان مع الشيخ براك، وقبل علاج الشيخ براك له، نلاحظ استخدام الكاتب لأفعال مبنية للمجهول (حُمِلَ من فوره)، و(أُعيدَ إلى بيته)، و(حُمِلَ سلمان إلى الشيخة..)، وبوساطة هذا الأسلوب يؤكد الكاتب على عزلة سلمان، وغياب الدور الاجتماعي له، أو من أجله، وهو نوع من القطع التام، بحيث إن هذا الدور - حتى وإن حدث - فهو مغيب السند والصلة، وهو بالتالي مقطوع أيضاً، بعد أن كان الكاتب مستخدماً لضمير الجمع بوساطة (نا) الدالة على جماعة الفاعلين (لتخبرنا بأنه...)، (كلمتها الأخيرة لنا)، (تودعنا)...، وقد تمم الكاتب هذا النسق الدلالي باستخدام البناء للمجهول في وصف الشيخ براك وكوخه، بوصف الشيخ براك هو القوة المناوئة للمجتمع، فهم يجلبون السمك من البحر وهو يعيد نوعاً منه إلى البحر، هم يجتمعون في النجع وهو ينفرد منعزلاً عنهم في كوخ على البحر أرضه غارقة في الماء، لذا لم يكن غريباً أن نجد الإشارة إلى الشيخ براك بالبناء للمجهول أيضاً، يقول الكاتب: "لم (يُشَاهَد) قط في أى مكان سوى النجع"، وهو باستخدام ضمير الغائب يقابله ضمير جماعة المتكلمين، أى الاتحاد فى مقابل الوحدة مجدداً؛ وقد عاد الكاتب لاستخدام ضمائر الجمع و(نا) الدالة على جماعة المتكلمين، بعد التعرف إلى الوجهة المؤكدة التى يمكن خلالها معالجة سلمان، إنه الشيخ براك: "لم يبدِ الشيخ براك اهتماماً...، ونحن نقص عليه...، جرى لقائنا معه سريعاً...، أصغى إلينا...؛ حيث إن ناء الفاعلين هنا هى الغطاء الاجتماعي الذى يُظَلُّ النص داخل الزمن الجمالى، فما إن بدأ ينكشف سبب هذا المرض الذى ألم بسلمان، حتى انكشف عنه الغطاء الاجتماعي وتُرك وحيداً، للحد الذى جهَّلَ معه السند الاجتماعي، وهو هنا يتلاقى مكانياً مع كوخ الشيخ براك الذى خرج عن نعمة الدور المتشابهة، فكان منفرداً، يبدو مختلفاً عنها، فبيت الشيخ براك "هو مجرد كوخ شيد من خليط من أحجار الجير والبوص وألواح الخشب..." (ص ٩)؛ أقام الشيخ براك كوخه "منعزلاً بما تيسر من أشياء ملقاة على الساحل" (ص ١٠)؛ "يقوم الكوخ فى الجهة الشمالية من

النجم، ويبدو منعزلاً ومتطرفاً عن بقية البيوت... (ص ٩)؛ وهنا أيضاً يظهر الدور المؤثر للمكان حيث إن سلمان ذلك الرجل الاجتماعى صار معزولاً عن المجتمع عندما أراد أن ينفرد برحلة صيد خاصة، فهذا هو الجذر المجتمعى لعقدة النص، ثم لأنه خالف الشيخ براك، وهذا هو الجذ التجربى لعقدة النص، فلما انعزل صار يحمل سمات كوخ الشيخ براك؛ العزلة وعدم المشابهة وانكشاف الغطاء التواصلى عنه، فكلاهما توصف بعض أحواله باستخدام البناء للمجهول، فكما أن سلمان أُعيد وحُمِل.. إلخ؛ كذلك كوخ الشيخ براك (شُيِّد)، وبذلك صار سلمان فى حال يُرثى له للحد الذى صار مفارقاً لأهله فى كثير من الأحوال، منها الصحة والاعتلال والانفراد غارقاً فى سره، كما غرق كوخ الشيخ براك فى مياه البحر، أو مثل الشيخ براك نفسه عندما يستقبل القوارب عند عودتها من الصيد، إذ لا ينتظر خروج الرجال بصيدهم من القوارب، بل يبادر هو بالخوض فى الماء حتى يصل إلى هدف هو فى ظاهره المركب وفى باطنه نوع واحد من السمك هو سمك الدراك، ويبدو أنه يبحث عن أحاد معلومة من سمك الدراك التى يتم صيدها من جزيرة جوبال، لأنه يترك لهم بعضه بعد السؤال عن مكان صيده...، هنا يُخفى هذا الخوض فى الماء بنية موضوعية مغيبة تتعلق بالشيخ براك وكوخه وسلمان الذى خالف الشيخ براك وتجراً فأكل سمكة دراك اصطادها من جزيرة جوبال، فكانت هى السبب وراء ما حدث له.

وأود أن أشير هنا إلى أن الكاتب لم يستخدم البناء للمجهول إلا فى حديثه عن سلمان وكوخ الشيخ براك والشيخ براك نفسه، فسلمان ثلاث مرات بفعلين، مرتان استخدم فيهما الفعل الماضى المبني للمجهول (حُمِلَ)، وبينهما استخدم الفعل (أُعِيدَ)؛ أما كوخ الشيخ براك فاستخدم معه الكاتب فعلاً واحداً موجباً هو (شُيِّدَ)، أما الشيخ براك فاستخدم له فعلاً واحداً مستمراً سالباً هو (يُشَاهَدُ) المنفى بلم؛ وبذلك يكون الكاتب قد استخدم فعلين لسلمان فى مقابل فعل للشيخ براك وآخر لبيت الشيخ براك الذى وإن كان يشبه حقيقة أسرار الشيخ إلا أنه مرتبط بالمكان المشيد عليه القائم على

رماله، حتى وإن دخله الماء، ونستطيع أن نقرأ الأسلوب البنائي للكاتب والقيمة الفنية لاستخدام الفعل المبني للمجهول في النص على النحو التالي، سلمان ابن البيئة والكوخ المشيد على رمال هذه البيئة نفسها استخدم لهما الكاتب الماضي المثبت المبني للمجهول، بينما الشيخ براك ابن بيئة جوبال المتحول عن سمكة دراك فقد استخدم له فعلاً منفيّاً مستمراً يدل على الرؤية، وكأنه يلمح إلى كونه وهماً أو أشبه بالوهم وقد دلل على ذلك عندما فاجأ الكاتب المتلقى وسلمان معاً بتحول الشيخ إلى سكة دراك.

ولم يشأ الكاتب المتمرس أن ينهى نصه (العودة إلى جوبال) نهاية عادية دون استثارة التلقى وإدهاش المتلقى، فقال: "وواصلتا انطلاقهما معاً صوب الجزيرة...، قالها [سلمان] وهو يشير بإبهامه صوب جزيرة جوبال"، فقد اعتمد الكاتب هنا على نوع من الإطناب وكان قادراً على الإيجاز، لو قال "صوب جزيرة جوبال"؛ لكن اعتماده على الإشارة يكرس لبنية معرفية جديدة لدى سلمان، حيث صارت الجزيرة مُعرّفة على التعيين دون أن تسمى، وقد أكد الكاتب على قصديته قائلاً: "يشير بإبهامه"، والإشارة تكون غالباً بالسبابة، وكأنه أراد المشاكلة اللفظية باستخدام إبهام للدلالة على أن ثمة أمراً غائباً لم ينته بعد، وإن انتهى النص، وأظن أن هذا الغائب ربما يكون فيما أسميته بالبديل، وهو نمط شائع في بناء النسق الموضوعي لشخصيات المجموعة عند سعيد رفيع، إذ ينتشر هذا النوع من الشخصيات البديلة التي تقوم مقام غيرها في نصوصه، وقد جعلت لذلك الحدث حديثاً في مقامه من الدراسة.

فقوله: "وهو يشير بإبهامه"، ربما تعني بغموضه لأن الإشارة المتعارف عليها إلى الأشياء تكون بالسبابة لا الإبهام، هذا تفسير يخدم التوجه النقدي أكثر من الإقرار بالحقيقة، ففي الواقع أن الإشارة بالإبهام من تعابير الكاتب نفسه، لاسيما وأنها قد تكررت في موضع آخر قال فيه "وأشار بإبهامه إلى عينيه المعطوبتين.."، في قصة "زيارة الدبرغط" ص ١٧.

وهناك بعض المعالجات الفنية التي لم يوفق فيها نص سعيد رفيع؛ مثل نهاية قصته (الرقصة الأخيرة للبعوة)، فالقصة بُنيت بأسلوب فني محكم، ووعى نافذ، إذ يتطلب فهم القصة على نحو دقيق: إدراك العلاقة بين الدور والمصير، عند كل من البعوة وعمران، لنكتشف بعد ذلك أن عمران نفسه ربما هو البعوة، أما التي كان يُظن أنها البعوة هي البعوة نفسها بدليل احتراق عمران وهروب البعوة في صورة خفاش...، هذا المفهوم هو الأقرب للفهم والأدق في استقراء التجربة، أما إن كان الكاتب لا يقصد ذلك وأظنه كذلك، فإن تلك النيران المشتعلة هي نيران المحبة التي أشعلتها رينة في عمران برقصها وهرجها بين يديه، والنهاية على هذا النحو فيها مُشاكلة أيضاً، مثل معظم القصص لكنها بحاجة إلى مراجعة وإعادة صياغة، أما إن كانت بالمفهوم الفلسفي الأول الذي فهمته منها فهي أيضاً بحاجة إلى مراجعة نور عمران فيها، والتأكيد على هذا البعد الخفي في شخصيته.

وهناك وقفات دلالية وأخرى صياغية أشير إلى بعضها هنا، منها:

الحشو في العودة إلى جوبال يقول الكاتب: "وأنه، أى الشيخ، يريد من سلمان..."، لم يكن النص بحاجة إلى هذا التفسير الزائد، فمفهوم ضمناً أن الكلام عن الشيخ نون الحاجة إلى تفسير.

وكذلك الخطأ الصوغى مثل نفى الفعل الماضى بلا، هذا يجوز مع المضارع ومع الماضى يجوز فى حالين هما التكرار والدعاء وحسب، وفى غيرهما يجب نفى الماضى بما فـ"لا زال" (ص ٢٨) الأدق أن تكون (ما زال)، واستخدم الكاتب لفظ "بسيطة" (ص ٢٠، و ٤٠) للدلالة على الأولية "وبحسبة بسيطة"، والخطأ بسيطة" والأدق أن يقول وبحسبة أولية أو يسيرة، والخطأ يسيرة، إذ أن بسيط تعنى منبسط.

وهناك تزيد فى الصوغ لا تدعو إليه حاجة جمالية فى النص، مثل قوله عن راشدة: "هكذا أخبرها زوجها الخبير بشئون البحر"، وكان يكفي الاستناد إلى إخبار



زوجها دون التزيد بالتعريف بزوجه فيقول: "هكذا أخبرها زوجها"; ومثل ذلك أيضاً في قصة "العرجاء" (ص ٤٩)، يقول: "وأخيراً لجأت إلى الدكتور مدير معهد علوم البحار بالغردقة"، إنه توصيف كامل كان يمكنه أو يجب عليه أن يتخفف منه، فاللقب المطول في الفن غير مقبول، وكان يمكن للكاتب أن يكتفى بلقب مدير لحاجة الجملة إن أصر على بقائها، بينما من الأولى التخفف من اللقب العلمي لأنه يثقل التلقى الجمالي للجملة.

ومن المأخذ الأدائية؛ التدخل في الصوغ بما لا يناسب البنية الثقافية للشخصية، ففي قصة (وهل تعرفون بحراً آخر)، تأتي على لسان أبي إبراهيم جملة "هذا هو البحر الذي أعرفه فهل تعرفون بحراً آخر"، وهو أسلوب يفوق الشخصية ومستواها الثقافي بكثير، فينكشف بذلك تدخل الكاتب بمستواه الثقافي في صياغة الشخصية.

ومن نماذج التدخل على ندرتها في المجموعة سرد حكاية سلمان مع الشيخة حليلة الموجزة؛ فعلى مدار ستة أشهر التقت الشيخة حليلة بسلمان عشر مرات، والقاص في تسجيل حكايته يغمز هذه اللقاءات - إن بوعى أو دون وعى - ويكشف عن ذلك قوله: "الشيخة حليلة تنفرد بسلمان في غرفة مغلقة... تحظر علينا مجرد الاقتراب منها" ص ٧؛ فهم مَقْصُون، والغرفة مغلقة، واللقاءات منفردة، والغموض يلف تلك الجلسات التي انتهت إلى لا شيء سوى الإشارة إلى انتهاء دورها مع سلمان، واقترحت الشيخة حليلة عليهم أن يحملوا مريضهم إلى الشيخ براك.

هذه أمور يسيرة يمكن لسعيد رفيع أن يتخلص منها بشيء من المراجعة، فهو أقدر عليها وأكبر من الوقوع في التهاون فيها.

## الخرافات والأساطير:

الخرافة: مصطلح يدل على الوقائع والأحداث غير المعقولة التي تعبر عن وقوع الخوارق وتصف حكاياتها؛ فهي بعامة كل ما لا تُقَرُّه أذهاننا ولا تسيفه ثقافتنا من

معتقدات وممارسات، والخرافة بهذا المفهوم المتواضع والأولى هي ثقافة واعتقاد وممارسة لدى أهلها.

هناك مصطلح تستعمله الثقافة المتحضرة يعبر عن النمط المقابل لها؛ هذا المصطلح هو مصطلح الثقافة المتخلفة Superstition، لكنه يظل مصطلحاً غير قادر على تحديد موضوعه، فالنظام الملكي في مصر كان موروثاً متخلفاً في نظر الجمهوريين لدرجة أدت بهم إلى الثورة، بل إن علم التشريح - كما يرى ألكسندر هجرتي كراب<sup>(١)</sup> - يمدنا بمقاييس أفضل، فهو يرى أن ثمة زوائد أو أعضاء لم تعد لازمة للجسم العضوي الحي، وإنما هي موروثات من الماضي، تخلفت عن حالة سابقة من التطور العضوي، مثل الزائدة الدودية والعضلة التي تتحكم في حركة الأذن، وبذلك يمكننا أن نعد تلك الزوائد من الموروثات المتخلفة، كل ما لم يعد جزءاً من المعتقد الحي، وهذا الاعتقاد نفسه بدوره يمكن أن يحول الرؤية الأولية إلى مساحة عميقة وعقيمة من الجدل الذي لا ينتهي لتعدد بتعدد أيديولوجيات الاعتقاد ذات الحيوية على تناقضها، بمعنى أننا وإن رأينا في طروحات (العودة إلى جوبال) تجسيداً موضوعياً لثقافة متخلفة، ربما تظل هذه الثقافة بعينها إلى اليوم وما بعد اليوم، اعتقاداً حياً وثقافة مقدسة لدى بعض هؤلاء البيئيين، ممن لم يتأثروا بعد بالتحولات الحضارية.

والمجموعة تتبنى تيمة الأساطير Myth وتدعمها بالغرائبيات، فبعض قصص المجموعة ينتمي إلى ما يسمى بالخوف من المجهول superstition ومن ثم محاولة تفسيره على نحو يروق للمغروسين في تربته والمحمومين بنصالة، وبعضها ينتمي إلى الخرافات الموروثة والمعتقدات القديمة folk beliefs؛ وكلها تنتمي إلى بنية المعتقد، الذي يعد أوثق ما يكون لدى معتقديه، فالمعتقد الشعبي عند سعيد رفيع أشبه بالنبوءة التي تتحقق والحلم الذي يقع؛ فإذا تخفف الكاتب من استخدامه لأساطير وخرافات البحر وحكاياته الموروثة، يمم وجهه صوب القصص الغرائبية التي تستبدل بالأسطورة والخرافات حكايات تكاد تشبه في غرائبيتها وغموضها الخرافات والأساطير؛ فتلك

الحكايات الخرافية ما هي إلا معرفة تقف على حافة الخطر تتوقع نقداً كبيراً وتفلتاً من الذاكرة الإنسانية، فسوف تصبح عما قريب مدفونة في اللا وعى الجماعى، بعد أن بنيت ورسخت طوال العقود والقرون من أجل التاريخ الإنسانى فى أرخبيل الأخيلة الشعبية التى حاولت بهذه الحكايات أن تخلق لأهل تلك البيئة موازنة نفسية بين الواقع المتمثل فى سطوة المقابل: البحر والصحراء، وبين المأمول الذى يطمحون إليه فلا يجدون له أثراً إلا فى أوهامهم، القدرة على التعايش الآمن مع البحر بوصفه الأرض التى أنبتتهم، فهم أبناء البحر؛ يقول الشيخ حمود، شيخ الرشندية، فى (واقعة اختفاء عودة الرشندى): "نحن عيال البحر.. نبتنا فى أعماقه مثل القناديل وأعشاب القيصار...، ثم حملتنا الأمواج وزرعتنا على الساحل"، (ص ٢٧).

ويمكن تسمية هذا النوع (نو النزعة الأسطورية) بقصص المجتمعات الشعبية، أو القصص البيئية، وتسميها الدراسات الغربية بقصص الحوارى، كما تسميها بقصص الأساطير Fairy, Legend, Myth؛ سواء القصص المبتكرة على منوال الأساطير أو تلك القصص التى تستمد موضوعها من حكايات اجتماعية ومعارف وتقاليد بيئية راسخة.

إن الكاتب يعرض فى نصوصه صوراً منقولة عن مجتمع يمكن أن نصف جانباً كبيراً من ثقافته بأنها بدائية، ومن ثم تأتى القصص بما تحمله من أبعاد أسطورية - بالمعنى الواسع للأسطورية - أو لنقل خرافية، تلك القصص تؤدى أبعادها الخرافية دوراً مهماً، يحاول تقديم العقيدة الاجتماعية لتلك البيئات وتركيبها وتقننها وتصون الخلق وتدعم السلوك الصالح وتبرهن على كفاءة واتصال عمل الطقوس والتقاليد الموروثة، بما تتضمنه من قواعد عملية لهداية الإنسان إلى حياة اجتماعية هادئة وبنائة؛ كما تكشف فى بعض أبعادها عن العلاقة بين الإنسان والغيب من خلال حكايات الجان، أو بين الإنسان والكائنات الأخرى مثل حيوانات البحر كالقمة وسمك البربونى والحريد....، أو علاقة الإنسان الساحلى بالطبيعة بشكل عام كالباحة والريح والشعاب والرؤوس المرجانية...

ويبدو أن مثل هذه الخرافات والغرائب والمعتقدات الشعبية لبيئة الكاتب لم تنهزم أمام الحضارة والعلم، بل تحولت في بنيتها ودورها شكلاً ومضموناً، ثم استقرت في أعماقه لتؤلف بداخله نوعاً من المعتقدات الثانوية التي تصوغها رواسب الأوهام والخرافات الشعبية والبيئية؛ ومن السمات الفنية الدقيقة التي تحسب للكاتب أنه قرر أولاً ألا ينتقص أو ينتقد هذه الخرافات، أو يعاملها بعقلية متطورة، وإنما عالجها بوعي يكن لها تقديراً بدرجة ما، بوصفه أحد أفراد تلك البيئة، كما أنه لم يتعامل مع مثل هذا النمط من المشاعر الموروثة بروح ساخرة؛ وإن كانت خرافات وأوهاماً؛ ويدل على ذلك عدم رفض الكاتب لأكثر تلك الخرافات غرابية، بل نقله عن المجتمع نقلاً لا يمكننا وصفه بالحياد لأنه في معظمه كان مشاركاً ومراقباً؛ وفاعلاً في بعض الأحيان؛ فآلفته مع البيئة جعلته يؤثر الإلماح والمهادنة، فلا هو رفض وقطع بالرفض وتحول إلى شخصية مناوئة أو وعى مناقض، ولا هو سلم بتلك الأساطير للنهاية واستسلم للنتائج الملبسة التي تطرحها الخرافات، وقد دفعه وعي الكاتب المثقف الذي لا يؤمن بالخرافات والأساطير إلى تجهيل نهايات الأحداث كما في تجهيله لشخصية العائد الذي انتظرتة سلمى بعد عشرين سنة، في قصة (واقعة اختفاء عودة الرشندى)، يقول الكاتب: "ودون أن تنتظر منى رداً أو تعقيماً، تلفتت صوب الحزام البشرى الذي أطبق علينا من كل صوب... وأخذت تتفحص الوجوه وجهاً وجهاً... ثم اعتصرت وجهها.. وصاحت بصوت متشنج: ألم أقل لكم إن ولدى سيرجع؟... قالتها ثم ألقت برأسها في صدر الرجل... وطفقت تبكى".

فتنكير لفظ الرجل هنا له دلالة لا واعية مناوئة لخرافة توقع عودة الغريق بعد عشرين سنة، إضافة إلى التلميح برفض النتيجة أو القطع بها حتى بعد أن جاء رجل غريب فعلاً بعد عشرين سنة في الساعة التي انتظرت فيها سلمى ابنها الغائب، وليس أدل على تنكر الكاتب لنتيجة التجربة من تنكير لفظ رجل بينما يدعى في تضاعيف القصة بأن عودة كان من أصدقائه المقربين (ص ٣١).



إلى جانب ذلك عدم وجود رد فعل تجاه قطع الخالة سلمى بأن القادم نحوهم هو عودة الرشندى، إضافة إلى انصرافها عنه وتفحصها الوجوه وجهاً وجهاً قبل أن تعتصر وجهها وتصيح بصوت متشنج: "ألم أقل لكم إن ولدى سيرجع؟!!" ربما تدفعنا للشك فى ماهية هذا العائد بعد عشرين سنة، فسلمى فى هذا الموقف لن تنصرف عن هذا المنتظر إلى المجتمع الذى كان ينكر عودته أو لا يثق كثيراً بها، فليس هذا هو وقت التحدى والعُتْبى والمقاصة؛ بل هو وقت الاستقبال والاستغراق فى تلمس العائد، وقد حاول الكاتب أن يقطع بذلك، لكن لم يُعْنه اللاوعى الجمعى لبيئته وهو ابنها الأبر والأشد إخلاصاً، فآثر أن يبذر الشك فى نفوس قرائه من خلال هذا التصوير الرائع المحتشد بالدراما الصامته.

وكذلك فى قصة أبى إبراهيم الذى ينتظر ابنه الغائب منذ عشر سنوات على شاطئ البحر عند النقطة، مال الكاتب أيضاً إلى الاحتماء ببيت اللغة فى دفعه ببطلان ما يزعمون، يقول "وتمضى الأيام والسنين والرجل لا يزال متشبهاً بأن إبراهيم لا يزال حياً.." (ص ٩٤)، فجملة: (تمضى الأيام والرجل لا يزال متشبهاً) توحى بشيء من الاستنكار.

وبوساطة أدلة نرصدها عند الكاتب فى نصوصه، من قبيل تجهيل شخصية القادم فى (واقعة اختفاء عودة الرشندى)، أو رجل الحريد الغريب فى (العشة الأخرى) يمكننا القطع بأنه لا يسجل واقعة اجتماعية يستمدّها من الذاكرة وحسب، وإنما يبدو أن الأمر عنده أعمق من ذلك بكثير، فهو يكتشف تلك الوقائع أو يعيد اكتشافها فى نصوصه؛ من خلال نمط أسلوبى موضوعى مهم هو استدعاء الموروث الشعبى من خرافات وأساطير؛ فالخرافات والأساطير بنيات إشارية تمثل المعادل الموضوعى لتصورات القدماء عن الحياة وتفسيراتهم لما لا يفهمونه من شئونها، بوساطتها ينشئون تصورهم الخاص حول العالم الذى يعيشون فيه بزااد وهى من الوعى والمعرفة، فيجدون بوساطة ما صورته مخيلاتهم السبيل للحياة فى كنف هذا

العالم وتفسير ظواهره الطبيعية والاجتماعية، ويتواعمون مع ما يفرضه عليهم الواقع الطبيعي من معطيات.

وإعادة نتاج تلك الأساطير والخرافات عن طريق السرد والرواية يكسبها حقيقة المعنى الحقيقي للأسطورة والخرافة، بل إن تقييدها بالكتابة (فى حالة الجمع الميدانى) أو الاستخدام (فى حالة الاستلهاام الإبداعى لها)، يظل ذا فائدة مباشرة للأساطير أو الحكايات الخرافية، وبذلك يسهم سعيد رفيع فى ترسيخ دور تلك الحكايات وتأثيرها على المجتمع من خلال إعادة رصدها وتوصيلها إلى رقعة أكبر من بيئة تداولها؛ فالأساطير من الضرورى أن تحكى وتعاد حكايتها مراراً وتكراراً؛ ففى كل إعادة لها حياة وفكر متجدد وتصور إضافى، وإن كان التصور فى إعادة نتاج الأساطير وطرحها للتلقى من خلال الكتابة الأدبية سيحقق لها جانباً من جوانب البقاء من ناحية، ومن ناحية أخرى، يستلب منها جانباً من جوانب التطور الصياغى والمعرفى.

لكن عودة الكاتب إلى موروته الشعبى وثقافة بيئته يكسب نصوصه نوعاً من الاستمرارية عن طريق إعادة نتاج تلك الذاكرة الشعبية داخل النص، وامتزاجه مع هذا التراث الذى يمثل جوهر الوعى لبيئة الكاتب، ومن ثم بيئة النص المستدعى من عمق بيئة الكاتب بعامة ومن الجوانب التصورية أو اللا عقلية المشتركة فى ذاكرة تلك البيئة وثقافتها، بخاصة.

وهناك نوع آخر من الاستخدامات المشابهة لتوظيف الخرافات والأساطير فى الأعمال الأدبية، هذا النوع حاول الكاتب من خلاله تجربة القدرة على إنتاج خرافة دون أصل من الواقع الخارجى، فشكّل هو واقعاً وأدخل إليه بيئته التخيلية فى تجربته، وأسبغ عليها معطيات التجربة الخرافية الواقعية، وفى هذا الصدد هناك شخصيتان يجب إبرازهما والإشارة إليهما، بوصفهما أقرب إلى الخرافة العجائبية، وهو نمط من أنماط الخرافة، مهم ودقيق فى استخدامه أيضاً، قد يلمح كاتب ويعشو عنه كثير من الكتّاب، هذا النمط قدمه سعيد رفيع مرة ورسخه أخرى، فقد شكّله نمطاً مستقلاً

قائماً برأسه من عمل يده وبنات أفكاره فى (زيارة الدبرغط)، فالدبرغط كائن خرافى، أكبر من القط ودون الثعلب، لونه رمادى، تحيط برقبتة دائرة سوداء، وذيله ينتهى بخصلة كثيفة من الشعر الأسود، وربما استفاد الكاتب فى تلك التجربة من تجربة شعبية قريبة فى المضمون من التجربة الموضوعية للقصة هى تجربة (السلعوة)، فأنشأ الكاتب شخصية (الدبرغط) على منوالها؛ ومهما كان من أمر الدبرغط فإنه يظل موثقاً إلى الحكاية الشعبية، وإن لم يحمل أى مقوم من مقومات الأسطورة، فلا تشفع له غرائبيته حدثاً وكياناً فى النظر إليه بوصفه أسطورة، والكاتب نفسه لم يطلب منه ذلك، بل أراد رمزاً، إذ جعل من قصته سوطاً يجلد به ظهر المجتمع الخانع.

وهناك تكوين مماثل صاغه الكاتب فى شخصية البعوة، زوجة جنى اسمه البعوى نصفها إنسى ونصفها الآخر جنى، وعلى الرغم من أن البعوة بنية عجائبية؛ لكن الكاتب بناها بنية ذهنية تعتمد على مجرد تقبل فكرة كيان هجين من الإنس والجن، ربما لاعتقاد قبول الناس لتحولات المضمير وبواطن الأنفس، أما الصورة البصرية فهى أول ما يُرى ولا يمكن دفعه أو تبريره؛ وبناءً على ذلك بنى الكاتب خرافته الخاصة المتمثلة فى الدبرغط تلك البنية العجائبية التى تعتمد فى قبولها من قبل المتلقى على قبول الواقع البصرى الخارجى، كما وصفه الكاتب؛ وهو شكل خارق يتخطى قدرة العقل البشرى على القبول المجرد دون صراع ذهنى بين القبول والدهشة، وهو ما سماه تودوروف بالمبالغة hyperbolique، وهنا استطاع الكاتب تخليق أسطوريته الخاصة بوساطة استخدام الغرائبى المبالغ فيه بوساطة التأثير البصرى.

وقد كان الكاتب معنياً باستغلال أنماط معرفية شعبية من خلال نصوصه، وتعد فكرة البديل من المعتقدات الشعبية الراسخة التى تناولتها نصوص سعيد رفيع بوعى دقيق، وقد ظهرت للمرة الأولى شخصية المنتظر والبديل أو المخلص فى (العودة إلى جوبال)، فالمنتظر هو الشيخ براك الذى يراجع صيد الصيادين من سمك الدراك، أما البديل المخلص فهو سلمان الذى كان شاهداً على انتهاء الدور البرى للشيخ براك قبل

تحوله إلى سمكة دراك، هذا هو المضمون الذى تطرحه التجربة وإن بدا العكس من خلال الحكاية النص التى بوهم ظاهرها أن سلمان الصياد كان أسيراً لجن جوبال، وأن الشيخ براك هو الذى خلصه منه؛ لكن الخلاص الحقيقى تم على يدى سلمان للشيخ براك الذى عاد إلى طبيعته البحرية بوصفه سمكة دراك كبيرة، فكما يفهم من القصة - ولا سند لنا لتثبيت ذلك الزعم وهذا الاعتقاد - أن دراك جزيرة جوبال متحول عن خليفة أخرى والشيخ براك حارس لهذا النوع المتحول فى الضفة الغربية من النهر، وقد أثار هذا الاعتقاد لدى فكرة تحول الشيخ براك إلى سمكة دراك كبيرة بحجم الهورى (القارب الصغير) وانطلاقه صوب جزيرة جوبال.

وكذلك قصة (العشة الأخرى) تدعم بدورها فكرة المنتظر والبديل، لكن هذا البديل ليس مخلصاً هنا وإنما هو امتداد لدورة لا نهائية؛ فالقصة تحكى عن رجل غريب يسكن جزيرة صنافر يصطاد سمك الحريد ويجففه، ثم يقايض به الأرز والشاى والسكر مع الصيادين، حاله غريب لا يخشى سمك القرش ولا يعبأ بترويعه بالروتان، وله رحلة أسبوعية بعد ظهر كل خميس سابحاً إلى جزيرة تيران ليعود بعد ظهر الجمعة سابحاً إلى عشته فى جزيرة صنافر، لكنه شوهد فى يوم من الأيام فى معمة من أسماك القرش المكدقة به تلتهمه وتكسر قاربه ليفاجأ الصيادون بظهور رجل آخر يسكن عشة صنافر يبيعهم سمك الحريد المملح ويسبح كل خميس إلى عشة فى جزيرة تيران وكأنها دورة تدور وتسلسل يطرد.

والبديل من المعتقدات التى تنطوى تحت مذهب الحيوية، فلا ريب فى أن هذا المعتقد الشعبى يعود أولاً وقبل كل شىء إلى فرض ثبات المعتقد وتجدد الحالة بإيجاد بديل يكمل الدور، ولعل هذا الأمر بدوره يرجع إلى ظاهرة الثبات والاستمرار، وهو قانون الحيوية الأول، وهو كذلك يشير إلى الخلود فى مقابل الفناء، فزوج الغريب ساكنة جزيرة تيران فى (العشة الأخرى)، ترفع عن زوجها القداسة التى منحها له بارتباطها به، فلما زال ذلك الغطاء، أكلته أسماك القرش، لكن سرعان ما اجتلبت



جنية تيران بديلاً غيره ليؤدى جميع طقوس الأول بالوتيرة نفسها؛ يجمع الحريد وينظفه ويجففه ويقايض عليه بالسكر والشاي والأرز والبقول، لكن هذا البديل ليس مخلصاً هنا وإنما امتداد لدورة لا نهائية، فهنا يقوم البديل مقام المتغير، فى حين تظل ساكنة الجزيرة الأخرى ثابتة، وهو نمط تقابلى كما فى (العودة إلى جوبال)، حيث مملكة البحر فى مقابل مملكة البر، فسرد الكاتب لحكاية العرافة جاء تكريساً لحالة الصراع بين مملكتى البر والبحر، وكان من الأوفق أن يكتف الحديث بور سمكة الدراك أيضاً للتأكيد على هذه الفكرة المهمة فى صوغ النص، بوصف سمكة الدراك بنية إشارية تدل على وجود عوالم مجهولة فى جزر جوبال كما أنها هى المفتاح الذى يتحقق معه هذا الصراع الذى أشار إليه الكاتب ضمناً.

ومثل سمكة الدراك بوصفها بنية إشارية (الدبرغط)؛ وأظن أن الدبرغط ليس خرافة اجتماعية قائمة فى بيئة الكاتب أو النص، وإنما هى من البنى الإشارية التى يمكن قراءتها بأكثر من وجه، وأخذها على أكثر من تفسير محتمل، وأقرب ما يمكن احتمالها هو طموح الكاتب إلى الإيحاء بأهمية مناوأة الاستبداد والظلم والظغيان والمذلة، داخلياً بالثورة على الحياة غير الكريمة والمهينة للمواطن العادى، وخارجياً بالثورة على الركون للمصالح الفردية والمنافع العاجلة والسكوت على ضياع الوطن وانتشار التبعية فيه للدول التى تتداعى عليه كما تتداعى الأكلة على قصعتها.

لقد بدأت القصة بالكشف عن بؤرة الصراع من خلال مفتتح استطاع الكاتب من خلاله أن يُجمل مضمون البيئة وتطورها إذ جعل من مفتتحه ملخصاً محكماً شمل الفكرة بتمامها، واستقصى التجربة الموضوعية فى بوساطة الاختزال: "صعد الشيخ الأعمى فوق قمة التل... وأشار بإبهامه إلى عينيه المعطوبتين... ثم صاح بأعلى صوته فى أهل النجع: لقد عم بينكم الجبن والخسة... فتهيأوا للقصاص... ستحل عليكم ساعة تسيرون فيها منكسى الرؤوس... حينئذ لن يجرؤ على رفع رأسه سوى...".

بعد هذا المفتتح يصف الكاتب الكائن الخرافى المسمى بالدبرغط الذى يخلف وراءه فى كل مرة مصاباً جليلاً، صار أمره بمثابة العقيدة لدى أهل تلك البلدة؛

ثم يدل الكاتب على ذلك بنموذج (الشرهان) الذى استمد الكاتب اسمه من الشره، فهو رجل ذو مغامرات نسائية واسعة رأى يوم زفافه الدبرغط فاستلبت رجولته، ثم بدأ الكاتب فى عرض أفكار أهل النجع للتخلص من ذلك الكائن وكلها أفكار فاشلة لا تُجدى نفعاً، لذلك رجعوا إلى الأصل، الحل الموروث، حل الخبرة الذى طرحه الشيخ الأعمى بعد أن استفحل أمر الدبرغط؛ فلم يعد يقتصر على الظهور فوق تل الجير وحسب، بل فوق التلال المجاورة، ثم أخذت دائرة تحركه فى الاتساع إلى أن بدأ يتجول فى النجع، القادرون غادروا النجع، وغير القادرين نكسوا رؤوسهم عند سيرهم فى النجع، لم يبق منهم من لم ينكس رأسه إلا الشيخ الأعمى الذى ظل يسير كعادته مرفوع الرأس وعلى شفتيه ابتسامة لا تفارقهما؛ لأن المبصرين وإن كانوا يحسنون التصويب غير أنهم ليس من بينهم رجل واحد يقبل التضحية فى شجاعة.

كذلك سائر الكاتب أنماطه الشعبية فى تفسير الواقع المجهول (كما فى "العشة الأخرى"، و"العرجاء")، وبث روح الأمل نحو الغائب (كما فى "واقعة اختفاء عودة الرشندى")، والخوف من المجهول (كما فى "الرقصة الأخيرة للبعوة"، و"صايب أذنيه بالدم")؛ كما أن بعض قصص المجموعة تشتمل على البعد التفسيري الأولى للعلاقة بين المخلوقات، وهو بعد أسطوري فطري، يتخذ منهجاً واحداً منذ أعماق الأساطير إغفالاً فى الزمن، مثل أسطورة إيزيس وأوزوريس التى تشتمل على تفسير لأيام النسء الخمسة بوصفها الفرصة التى وهبها توت لحبيبته نوت كي يخلصها من لعنة رع؛ كما تشتمل كذلك على تفسير عقدي التحنيط وتفسير آخر لطقوس الموت ومحكمة الآخرة (محكمة القلوب)، ومن بين ما تشتمل عليه أسطورة إيزيس وأوزوريس من تفسيرات، عدم مهاجمة التماسيح لمن يبحر فى قارب مجدول من البردى، لأنها تقدر إيزيس، وإيزيس اتخذت من البردى قارباً فى بحثها عن أشلاء أوزوريس، فى رحلتها الثانية؛ وهو تفسير يتماس مع التفسيرات التى تقدمها عقيدة النص فى (العشة الأخرى)، فأسماك القرش لا تهاجم مركب الرجل الغريب لأنه يحتوى بقداسة زوجه

التي تسكن العشة الأخرى في جزيرة تيران، فعندما زالت عنه تلك القداسة افترسته أسماك القرش.

ومن جانب آخر استطاعت تلك النصوص أن تقدم صورة الذهنية الشعبية في صناعة الغطاء القادر على حماية تلك الخرافات، والحفاظ عليها لدى أكبر عدد ممكن من أهل تلك البيئة، ولمدة زمنية أطول، قدر الإمكان، وذلك بعناصر مهمة من بينها الترهيب من كشف الأستار على نحو مادي في (زيارة الدبرغط) بأن من ينظر إلى عينيه تصيبه لعنته، ثم على نحو أقل حدة من خلال التخويف من المشاركة بالكشف عن أسرار الخرافة وأستار صروفها، ويفسر ذلك اعتقاد شيوخ الصيادين في قصة (العشة الأخرى) بأن حكاية الرجل سر من يفتش وراءه ينال عقابه، وذلك في سبيل ترسيخ عقيدة قائمة في البيئات الساحلية، راسخة في ثقافتهم، ترى أن للبحر أسراراً لا يبوح بها لأحد، ومن يحاول كشف أسرارهِ عنوة، يجد ما لا يُحمد عقباه، (ص ٨٤)، ولذلك أيضاً من يرجع من عند مزيونة لا يذكر شيئاً عما عاش فيه، وأيضاً من لاك حكاية عايض القتل وعلاقة امرأته بقتله وقاتله جمعان في (صايب أذنيه بالدم)، والسبب نفسه امتنعت الشيخة فاطمة عن البوح بسر البعو لأن بينها وبين الأشرار من الجان عهداً بالآ تقصص عن سرهم مقابل ألا يتعرض أحدهم لمنطقاً نفوذها في الشلاتين، كما قالت الجدة حُسنة في (الرقصة الأخيرة للبعوة).

وإذا حاولنا تجاوز دور التلقى السلبي، إلى استقصاء الأصل في اختلاق مثل تلك الحكايات التي تعتمد على التهويل والخرافة، أو فرط الأمل الساذج، أو التفريد في تحصيل الحقوق أو إطلاق العنان للخوف من المجهول والواقع الغيبي، فربما نجد أن وراء تلك الحكايات محاولات لتبرير بعض القوى والأحداث المحدقة بالمجتمع، نشأ عنها هذه القصص والأخيلة والمبالغات، فربما غادر أحد الصيادين تلك الحياة الصعبة، وتمرد عليها، وذهب إلى حياة أخرى، عاد منها بعد ذلك إلى بيئته من جديد بعد سنوات، أو أن صياداً تكسر قاربه فقذفت به الأمواج إلى شواطئ أخرى فاقداً

الذاكرة، فلما عادت إليه، عاد إلى بيئته، فظن أهل تلك البيئة أن هناك في القاع من يحتفظ بمثل هؤلاء الأشخاص ثم يعيدهم سالمين إلى نوابهم بعد حين.

وكذلك في إسباغ نوع من التشخيص على الكائنات البحرية، والحديث عن وجود حيوات تحت سطح البحر، هذه الأفكار تحاول أن تجسد اعتقاداً بدائياً بأن كل من له جسد له روح، ثم تجتمع هذه الأرواح تحت سلطة مملكة قادرة على التواصل مع الممالك الأخرى، بل والتسلط عليها، وبالتالي رأى أهل بيئة الصيادين في وقت مبكر من تكون وعيهم الثقافي، أن للماء جنية والجزر حوريات حارسات أو جنيات بالضرورة، ويؤكد تلك الرؤية ذلك الاعتقاد القديم الذي يرى أن من يريد الذهاب إلى بلاد الجان عليه أن يعبر أحد البحار، ولهذا التفكير أصل في الثقافة المصرية القديمة، ولعله الجذر الثقافي لهذه الفكرة، حيث إن المصريين القدماء كانوا يدفنون موتاهم على الناحية الأخرى من النهر، فيضطرون إلى الانتقال في رحلة الدفن عبر صفحة النهر إلى الضفة الأخرى.

ومن بين تلك الحكايات وخرافاتها في نصوص سعيد رفيع تظل حكايات الجان تصريحاً أو تلميحاً من أبرزها وأكثرها قيمة وأداءً وحضوراً في المجموعة، إذ تتناص قصص المجموعة في تجاربها وعلاقتها الموضوعية بحكايات الجان مع الأنماط الشعبية الرائجة لمثل هذه الحكايات، في صيغتها الشعبية، فنجد من تلك الأنماط في مجموعة (العودة إلى جوبال)<sup>(٧)</sup>:

١ - الجن يعين البشرى ويحرسه كما في قصة "العشة الأخرى"، التي تحكى عن رجل متوسط العمر يصطاد سمك الحريد بوفرة، وينظفه ويملحه ويجففه، ثم يقايض عليه ببعض البقول وكميات محدودة من السكر والشاي والأرز، وهو لا يخشى إذا مر بالباحة سمك القرش، بل إنه يجتاز الباحة سابحاً في رحلتين أسبوعيتين من عشته في جزيرة صنافر إلى عشة أخرى في جزيرة تيران، وهو في هاتين الرحلتين بل وفي حياته المهنية أيضاً تظله عين الجنية التي ارتبط بها والتي تعيش في جزيرة تيران (ص ٧٥ - ٨٥).



٢ - الجن يؤذى البشر كما فى قصة "صابغ أذنيه بالدم"، و"الرقصة الأخيرة للبعوة".

ففى قصة (الرقصة الأخيرة للبعوة) يحكى عن البلاء الذى حل بنجع العوازم من الجن، متمثلاً فى إصابة البنات بنوبات إغماء متكررة... وكانت سليمة أولى ضحايا هذا البلاء الذى بدأ يستشرى فى البلدة، ولم تكشف عنه سوى الجدة حسنية التى أرجعت سببه إلى جنى اسمه البع ووجهه نصف الإنسية البعوة ؛ وفى قصة (صابغ أذنيه بالدم)، حكاية عن عايض القتيل الذى قطع غريمه أذنيه وحملهما فى منديل وأهداهما إلى زوجه الخائنة، قبل أن تبدأ لعنة الدم تلاحق منازل النجع داراً.. داراً، وكل من يخوض فى ترديد حكاية هذا الشبح صابغ أذنيه بالدم، حتى استغرق وشم الدم البلدة بأسرها، كل أبوابها ملطخة بدم عايض إلا داراً واحدة هى دار العم صالح الذى كان يلوك مع أهل القرية حكاية عايض، فالعم صالح الذى لم يلطخ باب بيته وجد ميتاً فى فراشه وقد تجلث ثوبه بوشم كبير جداً من الدم.

٣ - الجن يخطف أحياناً من البشر لأغراض خاصة، كما فى قصة "واقعة اختفاء عودة الرشندى"، و"العشة الأخرى"، وهناك نوع من الخطف المعنوى، أو امتلاك النفس كما فى "العودة إلى جوبال".

فقصة "واقعة اختفاء عودة الرشندى"، تدور حول معتقد شعبى ساحلى، بدافع منه يرى أهل القرى الساحلية أن البحر يلفظ غرقاه بعد ثلاثة أيام فى مكان الفرق نفسه، فإن لم يظهر الغريق بعد مضى الأيام الثلاثة فإنه لا محالة سيعود، لأنه عندئذ يكون فى ضيافة الجان، وبالتحديد نزيراً عند مزيونة جنية البحر الجميلة، هذا المعتقد دفع سلمى إلى القطع بعودة عودة الرشندى بعد عشرين عاماً، وذلك لاعتقادها أنه أسير مزيونة جنية البحر التى تسكن عند جزيرة جوبال، هذا الأمر يتم فى عمق البحر بينما هناك نوع آخر من الأسر يتم على السطح حيث يعيش الأسير طليقاً على البر، لكنه إما مكبل الروح مثل سلمان فى "العودة إلى جوبال"، هذا الذى عاقبه الجان لأكله

سمكة الدراك، وذلك بامتلاك نفسه، أو أن يكون الأسير خاضعاً لسطوة أسرته أو تابعاً سلبياً له، مثل رجل الحريد في "العشة الأخرى"، الذي يعيش على جزيرة صناعية يأكل ويشرب ويعمل ويتاجر لكنه في الوقت نفسه أسير جنية تيران التي أوقفته على مرافقتها من بعد ظهر الخميس حتى بعد ظهر الجمعة من كل أسبوع، إلى أن أرادت أن تستبدل به آخر يقوم مكانه، لكنها لم تفعل ما تفعله مزيونة، وإنما عند انفضاضها عنه تتركه لأسماك القرش لتتقضم عليه.

٤ - استبدال الجنى بواحد من البشر كما في عودة إلى جوبال والعشة الأخرى، فالشيخ براك في "العودة إلى جوبال"، هو جنى يعيش أسير بحثه عن الخلاص، ويجده في سلمان إذ استطاع أن يتخذ منه سبيلاً للعودة إلى البحر على هيئة سمكة دراك كبيرة، وفي العشة الأخرى اتخذت جنية تيران واحداً من البشر زوجاً بدلاً من الجان.

٥ - عشق أحاد الجن للبشر، كما في "الرقصة الأخيرة للبعوة"، لقد قدمت المجموعة نماذج متعددة لهذا النمط، لكنها نماذج غير قطعية - إن صح التعبير - ففي "واقعة اختفاء عودة الرشندي"، قدم الكاتب قصة احتمالية برواية ظنية عن سلمى حول عشق مزيونة لعودة الرشندي، وفي "العشة الأخرى"، جنية تيران تعشق رجلاً وتتخذه خديناً في صمت مكتوم، حتى تستبدل به غيره من البشر أيضاً، متى شاع خبره، إذ تتركه لأسماك القرش حتى تلتهمه؛ لكن أبرز تلك الحكايات وأهمها وأوضحها قصة "الرقصة الأخيرة للبعوة" التي تتخذ من هذا الموضوع عقدة رئيسة لها، فهي تحكى عن عشق البعوات للإنس، مما دفعه لاتخاذ البعوة زوجة الجنية نصف الإنسانية يداً لاقتناص فريسته.

وقد حافظ النسق البنائي للقصص التي تشتمل على حكايات الجان على وجود أربعة عناصر رئيسة تطرد باستمرار في جُل القصص التي تناولت ذلك النمط، تلك العناصر هي: الجان، والمستهدف، والمنقذ، والوسيط بين المستهدف والمنقذ، ويكون عادة شخصاً أو مجتمعاً أو عدة أشخاص، فمثلاً في "العودة إلى جوبال"، الجان هو

روح تسكن سمكة الدراك، والمستهدف هو سلمان، والمنقذ الشيخ براك، والوسيط بين سلمان والشيخ دراك هم أهل النجع؛ وفي "واقعة اختفاء عودة الرشندي"، الجان فيها يتمثل في شخصية مزيونة، والمستهدف عودة الرشندي، والمنقذ هو صبر عودة على المدة الزمنية وعلى مزيونة نفسها في البحر، والوسيط هو الانتظار المقابل على البر؛ وفي الرقصة الأخيرة للبعوة الجان يتمثل في البعو وزوجه البعوة، والمستهدف هن بنات العوازم، والمنقذ علاقة المحبة بين رينة وعمران التي دفعتهما لخوض تجربة الدفاع المادي عن مجتمع العوازم، والوسيط هو الشيخ عبيان؛ وفي "صابغ أذنيه بالدم"، الجان هو شبح عايض، والمستهدف هو مجتمع النجع بأسره لخوضهم في سيرة عايض، والمنقذ الوحيد لهم من هذا الشبح هو الكف عن الخوض في سيرة عايض، والوسيط هو العم صالح.

وقد انسحب هذا النسق نفسه على قصة "زيارة الدبرغط"، لكن هذه المرة دون جان، وإنما قامت شخصية الدبرغط الخرافية مقام شخصية الجنى، والمستهدف هو مجتمع الجبناء وأهل الخسة، والمنقذ هو صاحب التضحية المفقود، يقول الشيخ الأعمى: "كل من بالنجع يحسنون التصويب...، ولكن ليس من بينهم رجل واحد"، (ص ٢٣)، والوسيط هو الشيخ الأعمى الذي أرشدهم إلى الطريقة التي يتخلصون بها من شر الدبرغط.

هذا فيما يتعلق بالنسق البنائي أما الأيديولوجية التي تطرحها قصص الجان، فمستمدة من المنبع نفسه الذي صاغها المجتمع منه، كما قُدمت لوعيه وقدمها هو لوعي الآخرين، فمثلاً قصص (واقعة اختفاء عودة الرشندي"، "الرقصة الأخيرة للبعوة"، "العشة الأخرى") تستند إلى اعتقاد قديم راسخ في وجدان أهل تلك البيئة، يرى أن هناك وقائع قائمة لحالات عشق وتزاوج بين الجن والإنس على نحو مطرد، وكذلك قصة "صابغ أذنيه بالدم"، تستند في موضوعها إلى اعتقاد خرافي قديم أيضاً، يرى أن دم الرجل المسفوك يصبح في وجه قائله، وإذا ترك دون ثأر، أنزل أضراراً جسيمة بالمجتمع كله<sup>(٣)</sup>.

إن الخرافات الاجتماعية الأكثر قوة وفاعلية تلك التي تتركز على العلاقات الإنسانية والعائلية وعلاقات العمل والسياسة الاجتماعية، كما في قصة "زيارة الدبرغط"، التي تدعو إلى الثورة والحماسة والفاعلية، ضد الخضوع والخنوع، ثورة ضد النفس قبل أن تكون ضد جلادها، ثم تغيير الواقع ودرء الظلم والاستبداد والسطوة، وهو ما لم يحدث لأن الواقع يقول إن ذلك لم يحدث في مصر كلها حتى الآن، وليس في نجع صغير يتخفى وراء تلال الزمن في ماضى البحر الأحمر.

لقد استمد الكاتب في نصوصه، من تراثه الشعبى والاجتماعى أبرز المعتقدات التي رأى أنها قادرة على إثارة الدهشة، وترسيخ القيم الخاصة لمجتمعه، تلك القيم التي تهدف في معظم الأحوال إلى تخليق حالة المزج التام بين الشخصية البيئية للساحليين وبين البحر نحن عيال البحر"، (ص ٢٧)، هذا المزج الذي يبدأ وجدانياً؛ لكنه يملك قدرة على التحول المادى، فنجد الفرد قادراً على التحول إلى سمكة بربونى (ص ١٤)، أو أنه قادر على الحياة في أعماق البحر مع مزيونة (ص ٧).

هذه التجارب التي استقت من المجتمع ومن موروثة الثقافى والعقدى وأساطيره وخرافاته، خضع الكاتب في معالجتها لمبدأى توما تشفسكى، حيث "وضع توما تشفسكى العناصر الموضوعية للتجربة طبقاً لأحد مبدأين: فإما أن تخضع لمبدأ السببية وتنتظم داخل نوع من الإطار الزمنى وإما أن تعرض بشكل لا يخضع لمنطق الزمن ويتتابع دون مراعاة السببية الداخلية"، ويطلق على النوع الأول اسم "النظام الزمنى"، كما يسمى الثانى "النظام المكانى"...

فالزمن والمكان وجهها عملة يستمد أحدهما قيمته من الآخر وإن بدا لأحدهما وجود أكثر أهمية من الآخر فليس هذا إلا ما يوهم به اتجاه الرؤية، وزاوية المعالجة التي يأسر بها الكاتب المتلقى...، وغالباً ما يكون الزمن أشد وضوحاً لارتباطه بضمائر السرد، لكن لا يجب أن نغفل عن استحالة وقوع الأحداث في زمن غير مرتبط بحيز، فالحيز يجب أن يكون حاضراً لاستضافة الأحداث مهما كان مسكوتاً عنه، فالمكان



وعاء الزمن، إذ يتأززان معاً في تفسير التجربة؛ وهو ما سنحاول استجلاءه في النقاط التالية.

## الزمن:

البناء الزمني في المجموعة يدعم الرؤية البيئية الخاصة والاتجاه الموضوعي، بل والتجربة الفنية للنصوص، فيقوم ذلك البناء الزمني على طرح فرضية الانقضاء، ومن هنا يحكى القاص عن تجاربه بوصفها خبرات موضوعية، مما يزيد من قدرته على الدخول الجاد والصريح إلى منطقة وعرة في متاهة القص، وهي استخدام الخبرات الخاصة، ليس في صوغ التجربة، وإنما في معالجة نقاطها الشائكة، التي هي أشد خطورة عند سعيد رفيع لتعارضها تماماً مع المنطق الفيزيقي للحضارة الحديثة، ولاعتمادها على الخرافة والغيبيات بشكل رئيس؛ فمضمون القصص يوحى بمدى الارتباط الزمني بين الكاتب وبيئته المكانية على بعدين: الماضي وما يحمله من تراث فكري وثقافي وعقدي، والحاضر بما فيه من سمات بيئية شديدة الخصوصية ممثلة في البحر والجزر والتلال والصحراء...؛ باستخدام هذين الزمنين يعلن الكاتب منذ البدء، ومن عنوان المجموعة، أنه لن يتعرض لمعالجة قضايا أو سرد حكايات معاصرة يمكن التكهن بموضوعها سلفاً، بل إنه سوف يعالج قضايا قديمة مطروقة لدى البيئة التي يعبر عنها، لذا استخدم لفظ "العودة"، وهو لفظ يوحى بأن ثمة شيئاً طرحه من قبل، أو هو مطروح لديه سلفاً، يعود إليه في هذه المجموعة، ويتجلى اقتران الزمان (إعادة نتاج الماضي) بالمكان (جويال)، وهي مجموعة من الجزر تعد أكبر تجمع جزرى قبالة الساحل المصري للبحر الأحمر، والتعريف هنا لأنفسنا وليس لأهل البحر الأحمر.

أما عن حركة الزمن الذي يقدمه الكاتب في مجموعته؛ فهي حركة ثرية متنوعة، أفقياً ورأسياً، باختلاف الأزمنة الساردة، وكذلك باختلاف حركة الزمن نفسه على مستوى الزمن الواحد، فأحياناً يتحرك الزمن وتبدأ وأحياناً يقفز لمراحل موهلة

فى التقدفم. وهفك أفضاً مرافل زمنية ساكنة فستخدف ففها الكاتب الزمن الساكن لوصف أو التعليق على الحكاية التى تتصاعد أحداثها بين ففده... كما أنه قد فخرج عن النسق الزمني (كما فى قصة "واقعة اختفاء عودة الرشندى") عندما حولها إلى مجموعة من التعليقات حيث فتبدد الزمن؛ وقد فتوقف الزمن تماماً كما هو الحال عند أبى إبراهفم، فى قصة "وهل تعرفون بحرأً آخر"، ونلاحظ أن الكاتب فستعفض عن الامتداد الزمني بالجداول الجزئية (رحلات الصفاىفن وتكرار الطلب)، أو بالاتجاه إلى بئة النص بالوصف والعرض السكونى.

ومن البنى الزمنية المهمة فى المجموعة بنية الاختزال الزمني، إذ فختزل الكاتب الزمن فى مواضع كثيرة من مجموعته باستخدام القفز أو الإجمال (مثل: القفز فى حكافته عن موت الغرب ساكن الجزيرة بائع السمك المجفف - والقفز فى مرور عشرين سنة على فباب ابن سلمى)، وفسمى هذا أسلوب القفز فناً بالسرد المضمر.

وهفك بنية نصية قدمها الكاتب لا تخضع لأى نمط من الأنماط القربية السابقة، بل تستلزم لتلقفها زمنفن، مثل خاتمة قصة (الرقصة الأخيرة للبعوة)، ففما فمكن أن أسمفه بالحاضر المخادع Specious Present، فعملفة التلقى تبدأ بتلقى التوقع من خلال بنية زمنية، ثم تلقى الدهشة بوساطة بنية زمنية أخرى، وهفا فنشأ لفنا ثلاث وحدات زمنية لحظفة حاضرة، زمان للتلقى: تلقى التوقع، وتلقى المفاجأة أو الدهشة، والزمن الأول قبلهما هو زمن المتن النصى أو زمن النص الذى ففده الكاتب فى قصته؛ وهذه النقطة المخادعة فى النهاية، ربما تمت ضمن البنية الساكنة للحظة ذاتها، وإن كنت أرى تصنفها منفصلة لأهمية هذا النوع فناً.

وبالمقارنة إلى السياقات الزمنية الموضوعفة ربما سنرى السياقات الزمنية للمجموعة فى معظمها، أقرب إلى الفوضى، لكنها فوضى منظمة دقفة ذات غاية جمالفة محكمة؛ وهو النسق الذى فمكننا تسمففه بالتداعى disorder برموزه الزمنية التى فخرج عن نظام الأحداث وتصاعدها المنطقى؛ مؤكداً أن الكاتب فنسق أحداثه

الموضوعية طبقاً لمجموعة من الروابط النفسية أو الفنية بعيداً عن العلاقات السببية والترتيب المنطقي للزمن، وهو في ترتيبها يخضع لعمليات فنية مقصودة مثل الحرص على اطراد فنية المقدمات القصصية، وهي فنية مهمة لدى الكاتب وتمثل نقطة خاصة في بنيته الجمالية وتكوينه الأسلوبى، وكذلك الفنيات الصغرى مثل التدوير الموضوعى فى (العرجاء)، و(العشة الأخرى)؛ ولعل اللافت للانتباه هنا أن النص يستخدم بنيته لتقوية الجانب الفنى فيه من ناحية، ولترويح موضوعه للتلقى من ناحية أخرى، فالموضوع نفسه يطرح بين يدي المتلقى للوهلة الأولى الشعور بالدهشة والحياد، فلا يمكنه رفضه أو إقصاؤه، تصديقه أو تكذيبه؛ وبذلك يصبح استدعاء بنية زمنية معيناً فى إعادة إحياء وتوضيح بعض الجوانب التى طواها النسيان وأصبح ما تبقى منها مهدداً بالنسيان لمكوته فى زاوية الماضى، لا ينقذه إلا وجود عملية إعادة بناء هذا الماضى عن طريق الاستحضار وطرحه للتخيل والاستعادة بوساطة الذاكرة، التى نستعيد بوساطتها الزمن المقتول، إذ أننا نقتل الزمن، لكنه سرعان ما يبعث من جديد فى الذاكرة.

فلا يمكننا أن نغفل إكثار الكاتب من النقل عن الماضى بوساطة استخدام الذاكرة أو النقل عن استخدامها لإتمام حكاية النص، والذاكرة فى هذا السياق تكون خاضعة لعدد من الضغوط الزمنية والمشكلة للزمن أيضاً فى نتاج النص النهائى من تلك الحكايات، من هذه الضغوط ما هو عفوى من خارج إطار البنية الفنية للنص، مثل النسيان والكبت والتشويش، ومنها ما هو متعمد من الكاتب بغرض الوصول إلى قصد فنى، مثل الإسقاط Projection؛ لذا تمثل الذاكرة والبنية الاستحضارية والاستدعاء أهم الأشكال الزمنية التى يتخذها الكاتب مدخلاً لنصوصه وطريقاً لموكب تجاربه؛ فالبؤرة التى تنطلق منها قصص المجموعة والنبع الذى تنبع منه هو الذاكرة، وهنا يجب أن نفرق بين نوعين من الذاكرة: ذاكرة تُكوّنُها العادة وأخرى انتقائية تتألف من أحداث فريدة، وهذا النوع الأخير هو النوع الذى انطلقت منه المادة الموضوعية

للقصص وبنى عليه الكاتب كيانه الفنى؛ بوساطة إعادة تشكيل وبناء عالم الخبرة (على المستوى الشخصى للكاتب، وعلى مستوى الوعى الاجتماعى بوصف هذه الخبرة مُشكّلة من أنساق عقدية وأسطورية قائمة فى الوعى الجمعى لبيئة الكاتب)؛ تلك الخبرة يتحقق وجودها فى الزمن الجديد بوساطة الاستحضار الخلاق لأحداثها فى النص من خلال الكاتب بحيث تشكل حياة جزئية يمكن بوساطتها تصور حياة كلية عن تلك البيئة باستدعاء أو تشكيل مجموعة من القصص المماثلة التى تمتلك الاتجاهات المعرفية والثقافية والوجدانية والبيئية ذاتها... فتكون القصة التى تعرض استدعاءً استحضارياً لأحداث زمنية من الماضى بنية إشارية تعيننا على تصور قطاع عريض من الماضى يفوق ما استدعاه الكاتب داخل النص بدرجات تختلف باختلاف قدرات التلقى... وهذا الأمر بدوره يُعرّض الماضى المستدعى فى الحاضر إلى إمكان إعادة الاستدعاء، ومن ثم إعادة التشكيل فى بنىات مثاقفة أخرى يصنعها المتلقون، وقد تكون مثاراً لبنىات نصية مماثلة تكتسب خصائص النصوص الأولى، ومن ثم خصائص التلقى، فنصل إلى نقطة انقسام وتشكّل للزمن الماضى الذى استدعاه سعيد رفيع من مخزون الوعى الجمعى (أو الفردى على نحو أقل)؛ تلك النقطة نقطة مفصلية فى بناء الزمن الجديد من خلال استدعاءات زمنية، وبالتالي النظر إلى الزمن الحاضر (الخالص) بنظرة مغايرة تأخذ فى حساباتها الجذر الزمنى الذى نشأ عنه ذاك الحاضر؛ فهذه الأجزاء المتناثرة التى شكلها الكاتب من خلال الاستحضار الذاتى أو النقل عن راوٍ أو تصور أو اعتقاد خارج النص، تُصور كمّاً من الذكريات غير المرتبة زمنياً، بينما نجدها داخل النص قد تكاثفت فى جوهر واحد.

وتتميز المجموعة بلغتها الشاعرة واستلهاها الحكاية الشعبية، وربما كان لهاتين الخاصتين معاً يد طولى وراء تقلب الكاتب فى توظيفه للزمن تعاقبياً أو استرجاعاً أو استشرافاً... من خلال السرد؛ فلغة الكاتب تؤكد حضور البعد الزمنى للتجربة منذ الوهلة الأولى من خلال الوقوع فى أسر هاتين الخاصتين، حيث تتعلق اللغة بأسلوب



صياغة الزمن، بينما تتعلق الأنماط الشعبية بالماضى واستحضار تجاربه فى النص؛ فالزمن يكمن فى المستويات الأدائية للغة وبنيتها الدلالية وأساليبها السردية، وقد صاغ الكاتب بوساطة اللغة بنيته الزمنية فى صورة استرجاعية رئيسة، تعتمد على الرواية عن الماضى واستعادة الأحداث، فى إطار بنية منقضية أو متنامية الاكتمال، وفى الأخيرة كان يحتاج إلى إدخال نمط استشرافى بوساطة رصد نقطة حكي فى الماضى بوصفها نقطة تحكم زمنى فى الرواية، ما قبلها هو الماضى وما بعدها هو المستقبل، وكأنه يستغل نمطاً زمنياً موازياً هو النمط الانعكاسى من خلال مجموعة المتكلمين الذين ينقل عنهم، ويسترجع تارة، وتارة أخرى يستشرف داخل البنية الأسلوبية لضمير السرد الذى يستخدمه؛ فحركة الزمن فى المجموعة تتم على ثلاثة مستويات رئيسة؛ هى الاسترجاع بحكم نقله عن الماضى بوساطة راوٍ، ثم التداعى بوساطة استخدام ضمير المتكلم فى عرض بعض نقاط الحدث ورؤيته الشخصية الصريحة أو الضمنية، والمستوى الثالث الاستشراف الذى كرّسه لتحقيق تصور جمالى لتطلعات نماذج التجربة وشخصياتها لتحقيق الواقع كما قرأ فى اعتقادهم الخرافى؛ فالاستشراف هنا تكشف عنه جوانب التنوير التى يرسخ لوجودها الكاتب فى المتن الصياغى للتجربة، والتى تسمح بدخول بؤر نصية كاشفة إلى سياق الحكى الاستدعائى.

ويعد الاستشراف شكلاً من أشكال الانتظار.. وهو يقترب بخطاب الشخصية المباشر فالقص بضمير المتكلم ينسجم مع الاستشراف أكثر من أى نوع، لذا احتاج الكاتب تمرساً أو فطرة إلى ضمير المتكلم فى واقعة اختفاء عودة الرشندى، فتحايل على النص بوساطة جملة "بالنسبة لى" ليدخل إلى نهر الأحداث مشاركاً بعد أن كان راصداً ناقلًا؛ وقد وظف الكاتب الاستشراف فى سياق الاسترجاع على نحو ملفت ومثير للدهشة والتقدير معاً فى عدد من نصوص المجموعة، منها قصص: "واقعة اختفاء عودة الرشندى"، و"العشة الأخرى"، و"صايب أذنيه بالدم".

## أزمة جوبال:

البحث عن الزمن في النصوص الأدبية يمنحنا القدرة على اكتشاف الأبعاد الكثيفة المتداخلة التي يحتشد بها الأداء الجمالي بين التجربة الفنية والواقع.

ومنذ الوهلة الأولى نتعرف في (العودة إلى جوبال) على زمنين مهمين عند سعيد ربيع: الزمن الثقافي ممثلاً في تراثه الاجتماعي، والزمن الواقعي الذي نقل من خلاله زمنه الثقافي داخل النص، الذي هو امتداد للتراث الاجتماعي والبيئي، فتبقى نصوصه بحسب هذا المفهوم دائرة في مدار التناص بمفهومه العام؛ فتقاطع النصوص الأدبية وانبعثت قديمها في حديثها، مكتوبها عن شفهيها، عائد إلى النزعة الفطرية نحو القص والحكاية... وقد استمد الكاتب جل أحداثه وتجاربه من وقائع ثقافية نقلها عن المجتمع الذي ينتمي إليه انتماءً متكاملًا عضويًا ومعرفيًا.

هذان الزمانان اللذان أشرت إليهما هما زمن المنتج، أو زمن الكاتب بالضرورة، أما زمن المنتج، أو زمن النص، فيمكننا أن نستنبط منه أنواعاً زمنية مشاركة في البنية الفنية والأدائية له، فهناك ثلاثة أزمنة تتدخل في بنية واتجاه النص، هي:

١ - الزمن الموضوعي للتجربة.

٢ - الزمن التخيلي للسرد.

٣ - زمن التلقى.

ونستطيع أن نميز جانباً مهماً من جوانب التجربة على المستوى الزمني لتمييزه على المستوى الموضوعي والأدائي داخل النصوص، هذا الجانب يتمثل في قصص الجان، التي يمكن أن نجد أنفسنا في مأزق كبير عند الحديث الزمني عنها، لأننا ولا محالة سوف نخضعها للزمن الإنساني المعروف لنا، دون الاعتراف بجهلنا للزمن الآخر الذي يدخل التجربة الموضوعية بالضرورة وبخاصة لأن الكاتب يقبل هذا النمط

الموضوعى ولا يرفضه، بل هو يقره فى بعض المواطن بالمشاركة الموجبة، فالحديث عن الزمن فى القصص التى تجعل من الجان جزءاً رئيساً من مادتها حديث أحادى الجانب، إذ لا زمن عند هذه المخلوقات يمكن الحدس به أو تصويره والقياس عليه، وإنما الزمن هنا يتعلق بالجانب الإنسى من الحكاية وبالراصد والنص، وبذلك نجد أن لدينا نوعاً من الزمن الذى يساوى صفراً فى كل أجزائه، والكاتب يقبل ذلك باستسهال شديد لاسيما وأنه فى مواطن موضوعية مختلفة قبل أنماطاً أخرى وحققها فى نصه من قبيل الأبدية، بلا تاريخ خارجى للنص، فهو يعرف أن مثل هذا الإغفال لن يوصف بالغفلة مطلقاً، إنما قد يوصف صاحبه بالحنكة والحرفية، حيث يمتد الزمن دوماً إلى ماضٍ لحاضر حال، وحاضر أنى، ومستقبل لم يقع بعد، وكلها امتدادات زمنية تمنح التجربة حياة إضافية وحيوية وامتداداً زمنياً مطلقاً، يكاد يحقق القيمة الرئيسة للنص.

وأود أن أشير إلى أمر بالغ الأهمية عند حديثى عن استدعاء الماضى واستحضاره، ضمن الاستخدامات الزمنية الخاصة فى النصوص، هذا الأمر هو زاوية الاستحضار نفسها، التى أراد لها الكاتب أن تكون مدخلاً لعودته إلى جوبال، إذ يستحضر حكاياته ووقائعه الزمنية من أزمانها إلى (اللا زمان)، فمعظم قصصه يستحضرها بأسلوب الأبدية بلا تاريخ خارجى أو دليل زمانى حتمى ملازم للأحداث الكبرى، فتخرج نصوصه وكأنها أحداث مقيمة فيما وراء الزمن، وهذا بدوره يكسبها - فى عودة الكاتب بنا إلى جوبال - حضوراً عاماً ودائماً فى الحاضر، مع احتفاظ الأحداث ببعدها الزمنى الداخلى كانتظار سلمى عودة عودة الرشندى قبل عشرين عاماً، ثم التلويح بعودته بعد عشرين عاماً، وكذلك انتظار أبى إبراهيم ابنه عند مرسى القوارب منذ عشر سنين مع الكشف عن أحداث الماضى التى سببت تلك الحالة.

ومثل هذه الاستخدامات الزمنية الخاصة لم تدفع الكاتب إلى إغفال الدور الفيزيقي التقليدى للزمن، بل يمكننا أن نزع أنه استطاع الإفادة من البنية التقليدية،

على نحو مميز داخل النصوص، باستخدام بنية أولية للزمن (الماضى والحاضر والمستقبل)، حتى تكون بنية وعى أولى للمتلقي العادى، وبنية وعى ناقل لدى المتلقى المثالى، تأخذه إلى الأزمنة الإشارية وبنياتها الموضوعية والإيحائية داخل النصوص، وقد استخدم أزمته التقليدية على النحو التالى:

**أولاً: الماضى،** يغلب على النصوص التى بين أيدينا هنا استحضار المعتقدات والخرافات الشعبية، ومعالجتها معالجة موجبة فى بنية فنية ذات أزمنة مشتركة، تربط بين الماضى والحاضر ولا تخلص نفسها للقص المجرد عن الماضى، وكأن الكاتب يطرح الماضى فى سياق الحاضر للتذكير بخياراته الموروثة واستخدامها فى حلول معاصرة للحاضر المعقد.

**ثانياً: المستقبل،** المستقبل فى قصص المجموعة يكاد يكون وجوده الموضوعى المقصود مجرداً نادراً، لأن الكاتب بنى أعماله من الحاضر باتجاه الماضى ولم يجعل من الحاضر مفصلاً للسرد الزمنى لذا ندرت عنده الرواية عن المستقبل لأنها تطلعية ، لكنه ضمّن مجموعته نموذجاً من هذا النوع هو قصة (وهو أيضاً يحب عرائس البحر)، فهذا الشعور الجارف بالحب عند الصياد المسالم المحب لجميع الكائنات، جعله يتطلع إلى بناء حياة متوافقة إيجابية مع زوجه الطيبة التى وجد أنها وإن لم تكن جميلة الظاهر فهى جميلة الباطن مثل عروس البحر، فالواقع استطاع إيجاد نمط موضوعى للمستقبل عند هذا الصياد الذى انطلق فى مركبه بعد علاج الفقرة، ممناً نفسه بليلة عائلية ممتعة دافئة، حرارتها أكبر من حرارة رياح الأريب.

**ثالثاً: الحاضر،** وهو النقطة الزمنية لمعالجة النص آنياً، مثل قصة (زيارة الدبر غط)، التى بدأت بمفتتح من الماضى، وظلت تتقدم بالزمن نفسه يحدق فى بنيته الصراع بين الفعل الماضى (صعد، اعتادوا، ألف، رسخها، يقول، هون، جرى، توالى، قام، اقترح، أقر... إلخ)، والفعل المضارع المنفى (لم يكن، لم يحدث، لا تستغرق، لم يجد، لم يعد... إلخ)، هذان التمطان يتراعى للمتلقي منذ الوهلة الأولى أنهما يلفتان



الانتباه على الانقضاء والمضى، لكنهما يتحولان إلى بنيات مكرسة للحاضر، الثابت الذى لا يتغير شأنه، لعدم حرص أهله على التغيير الموضوعى، لذا نجد أن الكاتب هنا يستخدم لفظ الفعل الناقص "ظل" لدلالة على الاستمرار والاطراد من الماضى إلى الحاضر، وقد استخدمه مرة بالجمع فى حديث عن أهل النجع "ظلوا يمارسون حياتهم العادية"، وأخرى بالإفراد، فى حديثه عن الشيخ الأعمى "ظل يسير كعادته مرفوع الرأس"...، وكأنه يوحى بثبات الزمن المتصل من الماضى نحو الحاضر، وثباته فى المستقبل أيضاً.

### السرد:

سرد الأحداث فى القصص كان خاضعاً لتقنية السرد ومتطلبات النتاج الفنى أو الصوغ الجمالى للتجربة؛ فالأحداث هنا لا تطابق الواقع ولا يجب أن تطابق الواقع مطابقة قياسية من حيث الزمن أو ترتيب وقوع الأحداث فيه، ويتم هذا الأمر عن طريق عدم إمكان متابعة جملة متزامنة من الأحداث عند صوغ التجربة، وبالتالي تأتى متسلسلة، فتتحول من البناء الأفقى للزمن إلى البناء الرأسى، أو العكس بحسب اتجاه التجريد، أو قد تكون هناك ضرورات فنية تدفع الكاتب إلى مسار يخالف الاتجاه الزمنى لوقوع الأحداث فى نصه.

كما أن الكاتب استخدم فى بعض نصوصه التنوع السردى أسلوباً واعياً لأداء التجربة الموضوعية للنص، وكما نوع فى الأسلوب السردى نوع كذلك فى مستويات الزمن؛ فاستخدم الاتجاه المعروف (الماضى والحاضر والمستقبل)، فالماضى فى قصص المجموعة هو معالجة الذاكرة الأدائية للنص الحاضر باستحضار شىء معين مضى، وتضمينه فى بنية النص؛ والمستقبل هو توقع دخول هذا الشىء فى النسق النصى من خلال معالجة تجربة النص؛ أما الحاضر فهو النقطة الزمنية لمعالجة النص

أنياً؛ كما استخدم الكاتب مستويات زمنية أخرى مثل التخطي أو الفوات Lapse،  
والحقبة Interval، والإطار اللحظي Moment، والتتابع الزمني أو التراتب اللحظي  
Order.. (٤).

ومن المميزات الزمنية في المجموعة كذلك أن الكاتب لم يستخدم الترتيب الخطي  
Linear، أو السلسلة المطردة للزمن، إلا نادراً في قصة واحدة وحسب "وهو أيضاً  
يحب عرائس البحر"، في حين مال لاستخدام التنوع الزمني حتى إنه استهل إحدى  
قصصه بالخاتمة كما في "العرجاء".

لكن الاعتماد الأكبر للكاتب كان على الماضي، من خلال ما يمكن أن يسمى  
بالسرد الاستذكاري؛ فقصة "العودة إلى جويال" تبدأ المشكلة الرئيسة لموضوع النص  
منذ لحظة الصراع الذي قام بين براك وسلمان، لكن الكاتب رأى أن يبدأ النص  
ببداية زمنية لاحقة، أي بعد وقوع الصراع ومخالفة سلمان للشيخ براك وأخذه لسمكة  
الدراك وأكلها، وهو الأمر الذي نتج عنه حدوث ما حدث لسلمان؛ فذهب به أهله إلى  
الشيخة حليلة... جملة من الأحداث اقتطعت زمناً طويلاً لم يشرع الكاتب في  
تفصيلها إلا بعد فشل الشيخة حليلة في علاج سلمان مستخدماً ما يمنحه له السرد  
الاستذكاري من فسحة استكشاف للزمن المضمر بوساطة الاسترجاع أو القفز من  
وراء الزمن نحو الحاضر، وهو ما منح بدوره النص مرونة كبرى في تخليق أثره على  
القارئ وازدادت أهمية تلك المرونة عندما استطاع الكاتب ضم مؤثرات النص في  
مساحات محسوبة موزعة على بنية الصياغة، مما زاد من تأثيرها على المتلقي؛ وهنا  
أود أن أقول إن كل ذلك يتم صوغه داخل زمن جمالي لا مجال فيه للاسترجاع أو  
الاستشراف، فزمن النص الواقعي زمن قدرى يتم ترتيب أحداثه بحسب الواقع  
الطبعي، أما زمن السرد فهو زمن جمالي يتم ترتيب الأحداث والوقائع فيه بحسب  
الصيغة الجمالية القادرة على تحقيق الأثر النفسي للنص لدى المتلقي؛ فمما لا شك  
فيه أن دوراً نفسياً مهماً لعبه الترتيب الجمالي للزمن في السرد، من حيث عودة

الملتقى بعد الشيخة حليلة إلى الشيخ براك وبدء الشيخ براك علاج سلمان بعد الكشف عن الصراع الذى قام بينهما، وكأن الزمن الجمالى تشكل من الزمن الواقعى على النحو الآتى: ماضى قريب - ماضى بعيد - سرد حاضري؛ فالماضى القريب كان من ناحية مفسراً للواقع ونتائج ومخففاً من صدمة الماضى البعيد وموجهاً لتجاربه وكاشفاً عن جذور التجربة.

ومن الفنيات السردية المهمة عند سعيد رفيع ما يمكن أن نطلق عليه السرد التكرارى: حيث يرجع الكاتب إلى إعادة جزء من الحكاية فى ثنيات النص بعد أن يكون قد سبق له طرحها من قبل، وهو بُعد زمنى أو نوع علاقة أكيدة بالزمن؛ لأنه أولاً بنية تكرارية من جانب، وثانياً: هذا الأسلوب الفنى يمثل بينيته التكرارية علاقة بين زمنى النص والتجربة، فهناك علاقة ما يطرحها الكاتب بين زمن السرد والزمن الموضوعى داخل السرد، وكأنه يعلن عدم خضوعه لعملية الترتيب الزمنى أو التتابع المنطقى المهم، إذن هو طرح الفكرة الموضوعية بما يناسب الأسلوب الفنى للكاتب، وهو أمر يؤكد ثقة الكاتب بقلمه وفكره وفنيات الأداء لديه، وهو حقيق بذلك؛ كما أن هذه البنية تجسد البعد الموضوعى والإطار النفسى للبيئة التى عبر عنها الكاتب، حيث إن العماد الرئيس لبيئة الصيادين هو الانتظار والترقب والصبر، كلها سمات دافعة تكمن وراء أفعال شخصيات المجموعة وتنعكس على أسلوب البناء الزمنى فيه ربما أكثر من أى جانب آخر، ومن أهم الأمثلة التى تؤكد البنية الزمنية شديدة الخصوصية فى تلك النصوص ووعى الكاتب بها، هو جانب البحر، فالبحر بوصفه بنية زمنية نجد أن له دلالة زمنية شديدة الأهمية عند الكاتب، تكاد تقترب بوعى تام من معالجتها الفلسفية التى ترى فى البحر المثال الحى للزمن والحياة، فالحياة مثل البحر ثابتة خرساء فى حركة صاخبة لا تتوقف، تغير ولا تتغير، أو بالمفهوم الملبس الثابت المتحرك؛ وفى إطار المعالجات الفلسفية، إضافة إلى الحديث عن البحر والزمن والحياة يمكننا القول على نحو أعم: إذا كانت القصة تمثل خلاصة حياة أو جانباً من الحياة،

فإن الزمن وسيط القص كما هو وسيط الحياة...، وهو ما يصدق على قول هايدجر: "الزمن هو المقولة الأساسية للوجود".

وقد تنوعت أساليب السرد في قصص المجموعة إذ استعان الكاتب بالسارد المشارك، يقول: "لم تكن لدينا أدنى فكرة" - ضمير المتكلم، في (العودة إلى جوبال)، و(صابع أذنيه بالدم) التي يعد السارد فيها راصداً مشاركاً: "نفس الشخص الذي يجالسنا يقول..." - مستخدماً ضمير جماعة الفاعلين.

كما استعان بالسارد الخارجي غير المشارك - ضمير الغائب، في "زيارة الدبرغط"، و"الرقصة الأخيرة للبعوة"، و"العرجاء"، و"وهل تعرفون بحراً آخر"، وكذلك في قصة "وهو أيضاً يحب عرائس البحر"، التي استعان فيها براصد خارجي، وتعد هذه القصة من القصص الصافية التي تستخدم مستوى واحداً للسرد بوساطة استخدام الكاتب لضمير المحكى عنه الغائب.

وقد يتحول السارد الخارجي غير المشارك إلى سارد مشارك، كما في قصة "واقعة اختفاء عودة الرشندي"، التي يتميز السرد فيها بالرواية المنقولة عن آخرين: يقول الشيخ حمود، تهامس بعض الرجال، (ما زالت) سلمى تحكى، تستطرد سلمى، يقول سالم، يقول سعيد، يتفق إبراهيم مع ما يردده سعيد، تقول جميعة زوجة حسين الشافعي، راشدة اغتنمت صمته لتتحدث نيابة عنه، علقت إحدى النسوة... إلخ؛ ثم يُجرى الكاتب تحولاً جوهرياً على السرد بتحويله من السرد الرصدى بوساطة راصد غير مشارك إلى سارد مشارك عندما يقول: "بالنسبة لى، لم أعش قط بمعزل عما يجرى فى نجع الرشندية"، محاولاً إيجاد مكان له فى السرد؛ بل والتأكيد على وجوده عن كُتب منذ البدء، وإن لم يكن له صوت مشارك، وهو بهذه الجملة يعتذر عن اختفاء صوته منذ بدء الحكاية كما يوحى أيضاً بانطلاق السيادة السردية للراوى بعد أن سمح لكل الأصوات أن تشارك، وظل هو صامتاً، ها هو ذا يأتى دوره للحديث، فليصمت الجميع إذن؛ وهنا يستعين الكاتب بالتشكيل السينمائي للحكاية، فبعد أن



يعرض مشهداً كلياً يستغرق في عرض معظم الأجزاء من خلاله يكتف الصورة عند جزئية قد تكون من داخل المشهد أو من خارجه، لكنها جزئية أصيلة من المشهد.

وقد يحاول الكاتب أن يشرك المتلقى في العمل بتوريطه في السرد، كما في قصة "العشة الأخرى"، يقول: "وهو ما يعنى أنه لن يمكنك أن تنتقل من إحدى الجزيرتين إلى الأخرى دون أن تعبرها"، باستخدام ضمير المخاطب، ص ٧٧، كما يستخدم ضمير الغائب بالحكاية عن الصيادين والرجل الغريب ساكن الجزيرة، ثم يستخدم ضمير المتكلم للدخول إلى حلبة السرد "وجدتهم جميعاً يحكون القصة نفسها"، ص ٨٠؛ ثم يعود لاستخدام ضمير المخاطب "تسألهم عن السبب... فيقولون... " ص ٨١ .

فنلاحظ أن القصة الواحدة تختلف مستويات السرد فيها ما بين الرصد المحايد بالوصف أو النقل عن راوٍ أو الدخول إلى زمرة الراصدين بالمشاهدة والمشاركة على نحو يزيد العمل إدهاشاً وثراءً ويتيح للقارئ أن يجد مجموعة من المحفزات الوجدانية لتلقى العمل من ناحية، ومن ناحية أخرى التأثر بطروحاته المعرفية والعاطفية.

## المكان:

المكان: هو المدرك البصرى الساكن، له آثار وجدانية محفزة على الكائن الذى يعيش فى تماس معه، تلك الآثار تمكنه من تحويل الساكن المكانى إلى نسق فاعل داخل البنية الفنية التى يسكنها، أما عن كونه مدركاً بصرياً، فهو يتحول على صفحات السرد إلى مدرك سمعى عند التلقى المسموع أو مدرك ذهنى عند القراءة...، أى أنه يتحول من الإدراك البصرى المجرد إلى التجسيد التصورى ، فتكون هذه النقطة هى أبرز النقاط الفنية لتحوّل المكان من الكيان الفيزيائى إلى الكيان الجمالى...، أو ما يمكننا أن نسميه بشعرية المكان كما سماه جاستون باشلار.

وقد بدأت تظهر سطوة المكان على نص سعيد رفيع منذ العتبات الأولى للنص حيث جعل عنوان المجموعة يتكون من ثلاث نوال مكانية "العودة - إلى - جوبال"،

فالعودة فى مفهومها تحول من نقطة مكانية لاحقة إلى نقطة مكانية سابقة، وإلى تفيد الاتجاه، وجوبال مجموعة الجزر المعروفة فى البحر الأحمر، وتمثل أكبر تجمع جزرى فى المياه الإقليمية المصرية.

ثم بعد ذلك من الموضوع الرئيس للتجربة الفنية المشتركة للمجموعة التى يعد البطل الحقيقى فيها هو الموروثات الخرافية والمكان الذى تدور فيه.

فالكاتب فى نصوصه ينطلق من قاعدة تسجيلية تتغيا رصد عدد من الأساطير والخرافات المميزة للبيئة الخاصة فى البحر الأحمر، حيث يجتمع البحر والصحراء...، القسوة واللين، ومن هنا استطاع المكان أن يفرض سلطته على الكاتب بحيث يصبح متبوعاً، إذ لا حيلة له فى الباحة مثل بطله الذى يجتازها سابحاً أو ساكناً فى مركبه دون أن تعترضه أسماك القرش.

لقد سيطرت البيئتان: الجغرافية والمهنية، سيطرة تامة على الكاتب، فزاده هذا الضيق اتساعاً وهذا القيد حرية وبراحاً، فوجد الكاتب فى البيئة المكانية للصيادين مجالاً ثرياً للحديث عن البحر والصيد، كما أثرت البيئة الجغرافية وتقاليدها الاجتماعية التى تتشبهت بالخرافة وتؤمن بالغيبيات وما وراء العقول، فنقل كذلك أساطير الأرض كما رصد أساطير البحر وخرافاته؛ فنقل فى نصوصه الوعى الكامل بالمصايد وبحر الصيد وبيئة الصيادين وما يستلزم ذلك من إدراك لوحداث تلك البيئة كالرياح والشعب المرجانية...، بل حتى التداوى بالأحياء البحرية مثل تضميد الجراح بقناديل البحر واستخدام بيض السلاحف للقوة والتنشيط الحيوى...؛ فنجح الكاتب فى تصفير النص بعدد من السمات الجغرافية التى تقوى صورة المكان فى النص وتزيد من فاعلية استحضاره فى البناء الفنى لهذا المكان الذى يحاول الكاتب تجسيده فى عمله، ولعل أبرز ما يتميز به التناول المكانى لدى الكاتب هو القبول الثقافى للمكان أو ظاهرة القبول المكانى المطلق.

## التمثيل التصوري للمكان :

استخدم الكاتب السرد لنقل صورة تخيلية عن المكان الذي يتحدث عنه إلى القارئ، باستغلال مجموعة المتشابهات التعاقدية التي يتفق عليها المجتمع أو على الأقل الحد الأدنى منها، في سبيل تصويرها بشكل صحيح، مثل تل الجير والكثبان الرملية والشعاب والرؤوس المرجانية والجزر والصحراء...، هناك أمكنة يسلم القارئ فيها بالثقة في المعرفة المنقولة إليه عن الكاتب مثل الباحة لغير الساحليين، لأنهم لا يعرفون أن الباحة تعني مساحة من الماء شديدة العمق في داخل مياه البحر، وبذلك يعتمد الكاتب في طرحه للمكان على أمور منها: أسلوب العرض الاستحضاري التصويري، اعتماداً على القدرة التخيلية والتصورية لدى المتلقى؛ فالكاتب يقدم للمتلقى نوعين من الصور المكانية: الأول صور معهودة أو مشابهة لأماكن يعرفها المتلقى، وهي الصور التعاقدية كما يمكن أن نسميها، أما الأخرى فهي الصور غير المتاحة للقارئ الذي لا ينتمي إلى بيئة النص، معرفته عندئذ بهذه الأماكن تقوم على التسليم للكاتب لعدم وجود القرين والقياس أو المشابهة المعرفي لدى المتلقى عن تلك الأمكنة، ومثل هذا الجانب قائم حتى بين أبناء الثقافة الواحدة والوطن الواحد لأن التباينات المكانية في الثقافة تكاد تكون أكثر عمقاً وقوة وامتناعاً عن التباينات المعرفية، لأن المعرفة يمكن نقلها بينما الأمكنة يلزمنا الانتقال إليها لإدراك كنهها، أو لمجرد التعرف السطحي إليها، وذلك بالطبع يتوقف على قدرة واتجاه المتلقى.

وقد توسل الكاتب في تجسيده للأمكنة بعدد من الوسائل، منها على سبيل المثال الوحدات المكانية المادية، مثل الباب في قصتي ("الرقصة الأخيرة للبعوة"، و"صايب أذنيه بالدم")، فالباب فيهما هو المدخل إلى المكان، والمكان هو الحاوي لأهله، إذ نجد الباب يحمل عنهم لطفة الدم في (صايب أذنيه بالدم)، كما نجد أنه الحد الفاصل بين العالمين الخارجي والداخلي، بل بين العالم العلوي والعالم السفلي، البشر والجن كما في قصة (الرقصة الأخيرة للبعوة).

وكما استخدم الكاتب وحدات مكانية مادية، استخدم كذلك وحدات مكانية نفسية أو على الأدق الأثر النفسى الذى يجسده المكان، فقد يقيم الكاتب من المكان بيئة نفسية ذات أثر وجدانى ملموس على النص، فالباححة مثلاً (فى قصة: "العشة الأخرى")، تقيم توازناً تاماً مع الغريب لأنه فى جوار ومنعة جنية الجزيرة الأخرى، فلما انكشف عنه غطاؤها اختل التوازن فسقط الغريب فريسة لأسماك القرش، ثم عاد التوازن ثانية من خلال ظهور غريب جديد يذهب ظهر كل خميس إلى الجزيرة الأخرى ويعبر الباحة سابحاً دون أن تتعرض له أو تعترض طريقه أسماك القرش.

وعلى المستوى النفسى ذاته نجد أن الكاتب فى (العودة إلى جوبال) يستخدم مفردات مكانية لتجسيد حالة وجدانية ونفسية يريد ضبطها دون تصريح داخل النص، فالشيخة حليلة (تنفرد) بسلمان بعد عودته من رحلة صيد قام بها (منفرداً) إلى المصايد المحيطة بجزيرة جوبال، فالانفراد يأخذ اتجاه النص إلى منطقة مضادة للواقع الجماعى، فليست حليلة شخصية اجتماعية عادية، وكذلك سلمان بعد أن ذهب للصيد منفرداً تحول إلى نموذج غير اجتماعى، وكما وضع الكاتب الشخصية مقابل جماعة أفراد المجتمع وضع كذلك مرسى القوارب مقابل النجع، والمستوى الثالث أشارت إليه حليلة، وهو بين سكان العوالم الأرضية وسكان العوالم البحرية؛ فالكاتب بهذا التفريق حاول جاهداً تجسيد مفهوم الجزر المعزولة والبر المائوس، من خلال هذا التصور الوجدانى المكانى المضمّر، فالشيخة حليلة تنفرد بسلمان فى غرفة، فى مقابل اجتماع أهل النجع خارجها، ثم تصل إلى نقطة الكشف عن شفرة التفرقة فى قولها: "عليكم بالشيخ براك، فالبر لى والبحر له؛ فالشيخة حليلة قادرة على التعامل مع جن الأرض، وبالتالي مع أهل النجع بينما لا تستطيع التعامل مع جن البحر وبالتالي فالشيخ براك هو القادر على جن سلمان، وهنا تجسيد يجمع بين بيئة الجزر وبيئة البر، بين الاجتماع والانفراد بين الائتناس والتوجس، لكن المفارقة الرئيسة تكمن فى نهاية القصة، حيث بدأت تتكشف حقائق لم تكن فى الحسبان، وكأن الكاتب يقول إن



الجزر ليست معزولة دائماً وأن الانفراد ليس وحشة دائماً وأن هناك يوماً حياة من نوع ما، وبالتالي تحول الشيخ براك المنفرد في عشته القصية إلى سمكة دراك سرعان ما وجدت لها رفيقاً، سمكة دراك أخرى، فانطلقتا معاً صوب جزيرة جوبال، مؤكداً الكاتب هنا أننا نحن من نصنع التقابلات ونعيش في ظلمة أوهامها بينما الحقيقة أن هذه الجزر لها مجتمعها الذي يترقب أفرادها العودة إلى كنفها والحياة في ظل مجتمعها وبيئتها.

وكما عاد سلمان إلى مرسى القوارب عاد الشيخ براك إلى جوبال؛ لكن المفهوم الوحيد الذي ازداد ثباتاً هو وجود عوالم أرضية تُقابلها عوالم بحرية، وأن لكل عالم من يجيد فهمه وفهم مؤثراته على الآخرين.

هذا التوظيف الإيحائي يعد من أبرز أنماط الاستخدام المكاني عند الكاتب، ربما لقوته الفنية في النص، وربما لكونه قادراً على إبراز القدرات الفنية للكاتب من حيث إدارة التجربة وصوغها في النص؛ إذ يتخلص المكان من حياديته، فالمكان بعامة في مجموعة (العودة إلى جوبال)، ليس محايداً أو عارياً من الدلالة؛ ولعل قصة "العودة إلى جوبال" من أبرز قصص المجموعة التي تناولت البعد المكاني على نحو مكثف إلى جانب قصة "صباغ أذنيه بالدم"، فالمكان فيهما له طابعه وسلطته وقوته المؤثرة على النص، ومن ثم على المتلقى، ففي "العودة إلى جوبال" نجد أن بيوت القرية مجموعة متجاورة من البيوت مبنية من كتل غير منتظمة من أحجار الجير...، وهي متشابهة إلى حد كبير، أما بيت الشيخ براك في المقابل فهو البيت الوحيد من بينها الذي يبدو مختلفاً كما أنه يبدو معزولاً ومتطرفاً عن بقية البيوت، وكذلك من حيث الاتجاه، فبيت الشيخ براك يقع في الجهة الشمالية من البلدة وتقع جزيرة جوبال في اتجاه الشمال منه، فشمال النجع يقع منزل الشيخ وشمال منزله هو اتجاه جزيرة جوبال، والجزيرة التي هي رمز للعزلة في مقابل البر كالمفرد في مقابل الجمع والشيخ ومنزله بينهما النجع والجزيرة، بما يوحي بارتباطه بهما معاً.

وهذا البيت فى موضع من البحر يجعل جزءاً من أرضه غارقاً فى الماء، ويعد الغوص فى الماء دلالة من دلالات الارتباط وسمة من سمات الالتصاق بالجذور، كما أنه يوحى بالغموض والخفاء؛ وكأن الكاتب يخفى أمراً قائماً بين البحر والشيخ براك، ويمهد فى الوقت نفسه للكشف عن صلته بالبحر بعامة وسمك الدراك تحديداً بخاصة، من خلال هذا الارتباط بالماء، فلما أكل سلمان من سمك دراك جوبال صار حاملاً لجزء مهم من هذا الإرث الغامض المفقود الذى ظل يطالبه به الشيخ براك حتى أخذه؛ يقول الكاتب: "كل ما قاله لنا أنه كان يعرف أننا سنأتى إليه".

فلما استرد ما له عند سلمان وانكشف أمره له، وإن لم يصرح الكاتب بذلك لكنه من الأمور التى تركها للقارئ لاستكمال وحدات تجريبية مهمة فى النص...، لما حدث ذلك كان على الشيخ براك أن يعود إلى الماء الذى هو أصله ومكانه الطبيعى...، فهو فى الواقع سمكة دراك كبيرة بحجم الهورى الصغير من جزيرة جوبال...، كان متحولاً سجيناً فى جسده البشرى باحثاً عن خلاص روحه حتى استطاع الفكاك من ربقة والعودة مع من ينتظره من أسماك الدراك إلى جوبال/ الوطن؛ مرة أخرى.

وهناك مميزات مهمة فى نطاق التصوير المكانى عند الكاتب لم يستوفها البحث، لكننى أود أن أشير إليها، ولعل أبرزها هنا هو التأثير المكانى الجغرافى فى نفسية الكاتب، تأثيراً مباشراً وملحوظاً فجوبال مضيق، جُلْ آثاره ترجع إلى الاختناق والضيق وتسلط المتحكم، كما أن البحر الأحمر نفسه يمثل بنية كبرى لهذا الاختناق فهو مهما اتسع فإنه سيضيق بصورة ملحوظة، فى أوله وآخره، حتى يظل انبساطه وانفتاحه فى منتصفه فى قلبه، وإن ضاق منه الشمال والجنوب، ويزداد ضغط اليابس على المياه إلى حد الاختناق عند الأطراف؛ ففي الشمال، يمتد عبر خليجين طويلين ضيقين هما: العقبة والسويس، وتوجد فى هذين الخليجين نقطتا اختناق هما مضيق تيران وجوبال المتحكمين فى الملاحة عبر الخليجين، وقد يبدو من خلال هذه الأسطر أننى اتجهت اتجاهًا جغرافياً، لكننى أرى الظلال الواضحة لهذه الخريطة الجغرافية

ففي أدب سعيد رفيع، بل إنها كانت ذات يد طويلة في تشكيل نفسيته الذاتية، ومن ثم انعكست هذه النفسية على شخصياته وتجاربه التي تمثلت صورة خلقية للبحر الأحمر في بنائها، حيث التسامح والثورة، الاتساع والضيق، الترفق والعنف؛ وكلها سلوكيات كانت سجلاً بين شخصياته وتجاربه.

## إحالات وأسانيد:

- ١- ألكزاندر هجرتى كراب: علم الفلكور، ص ٢٢٩ - ٢٣٠، ترجمة رشدى صالح، ط دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، مؤسسة التأليف والترجمة والنشر، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٦٧م.
- ٢- عالج الدكتور عبد الحميد يونس هذه الأنماط فى كُتَّابه: الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية للنشر، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٥/٦/١٩٦٨م، ص ٤٩ .
- ٣- انظر: أ. هـ. كراب، علم الفلكور، ص ٣٤٨ .
- ٤- انظر: الزمن فى الأدب، ص ١٣ .



## المطروح فى مقابل المختزن..

### بنيتا الوعي ونقيضه فى البيوت البعيدة

"البيوت البعيدة"... عنوان يجسد ما يقع على عاتق أصحاب التجربة التى يعالجها الأديب محمد محمود عثمان، من التزام كبير بالكد والكبح والمعاناة؛ فأمالهم بعيداً تحققها، واستقرارهم يستدعى مساحة كبيرة من المغامرة والصراع، عليهم اجتيازها، هذا مفهوم؛ وثمة مفهوم آخر تطرحه التجربة ذاتها بقوة، هو كون هذه البيوت بعيدة موعلة فى الذاكرة، بيوت من الماضى لا المستقبل.

فإذا كانت البيوت ترمز إلى الاستقرار والرسوخ والأمن الاجتماعى فإن وصفها بأنها بعيدة يعد عامل سلب تنتفى معه هذه الصفات والرموز أو على الأقل يوحى بعدم تحققها بعد...، أو انقضاء ذلك التحقق فى زمن غير مدرك بالحالية أو الاستقبال.

وكلاهما - الماضى أو المستقبل - يكون عندئذ بيئة سكون وملجأ يفر إليه اتجاه النص بوساطة الشخصيات أو التجربة المطروحة؛ بوصفه الملاذ والمنقذ الذى يوفر للنفس القلقة شيئاً من الاستقرار والأمن والطمأنينة؛ وقد توزعت قصص المجموعة بين هذين النمطين الدخول من الواقع / الحاضر إلى الماضى، أو التطلع إلى الخلاص فى المستقبل بانتهاء سطوة الواقع وقسوته واستبداد معطياته، وذلك من خلال وسائط الانزياح فى التجربة الموضوعية لكل قصة والتى تنوعت ما بين التحول والتوقع واللغة الإشارية والصراع والتغيير والتطلع إلى الأمل المرجو بالحلم؛ وقد انتظمت هذه الوسائط فى إزاحتها للتجربة نسقان رئيسان؛ هما قاطرة النص نحو الاتجاه المزمع للتجربة؛ فإذا دخلت التجربة إلى الماضى استخدم الكاتب الاسترجاع (الفلاش باك Flashback)،

وإذا خرجت إلى المستقبل نجده يستخدم أسلوب الاستباق أو التطلع والاستشراف، من خلال هذه المفاهيم قرأت مجموعة البيوت البعيدة للأديب الأستاذ / محمد محمود عثمان(\*).

ويفهم من ذلك أنني سأدرس المجموعة ذات البعد المكاني المسود، بضرورة العنوان، دراسة زمنية بقرينة الدلالة؛ وأود أن أوضح هنا أن دراسة الأبنية الزمنية للنص الأدبي لا يمكن أن تكون شاملة، لأن التعرّجات الزمنية ظاهرة في كل وحدة من الوحدات النصية، ولأن النص يتذبذب في كل لحظة من الحاضر إلى الماضي فالمستقبل<sup>(١)</sup>، وعلى الرغم من ذلك فإنه يمكن تتبع بعض الخطوط العريضة لاستكشاف الأبنية الزمنية في القصة، فهناك الخط المستقيم في التسلسل الزمني الرئيس والذي يمكن تسميته: مستوى القص الأول، وهو الذي يحدد المستويات الأخرى من خلال الاسترجاع (العودة إلى الوراء)، أو الاستباق (القفز إلى الأمام)<sup>(٢)</sup>.

(فالاسترجاع) هو أن يترك الكاتب مستوى القص الأول؛ ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها؛ وأما (الاستباق) فهو أسلوب فني نادر الوقوع في القص التقليدي<sup>(٣)</sup>، وهو النوع الذي تقع في نطاقه معظم قصص الأديب محمد عثمان؛ وذلك لأن تلخيص الأحداث المستقبلية يتنافى مع فكرة التشويق التي قد تكون العمود الفقري للنصوص التقليدية؛ بينما يعد الشكل الروائي أو القصة الحديثة التي تعتمد على فكرة الخط الزمني وتداخل الأحداث أو قصة الهدف التي يتم تنسيق نقاط بنيتها بحسب الموضوع المطروح بغض النظر عن زمن وقوعه وترتيب تلك الأزمنة... تلك الأنواع الفنية هي التي يستطيع الكاتب فيها أن يشير إلى أحداث لاحقة، ويضاف إليها أنماط فنية مشابهة مثل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلم، حيث يحكي الراوي قصة ينسبها إلى نفسه وهو يعلم ما وقع وما سيقع، ماضياً ومستقبلاً، وربما بنى حدثاً باعتماده على فكرة المستقبل. في ضوء



المفاهيم السابقة، نبدأ قراءة مجموعة البيوت البعيدة للأديب محمد محمود عثمان؛ وقد توزعت المجموعة إلى جدولين رئيسيين من حيث اتجاه المعالجة وأسلوب القص؛ هما: الهروب من الحاضر إلى المستقبل؛ كما في قصص: البيوت البعيدة، الانبساط، مشاهد متقاطعة، حصاد الفصول، أصداف النهر.

أو الانزواء في عباءة الماضي؛ كما في قصص: الحكايات القديمة، دذبات الصوت، القادمون، حين يحكي جدي، الشواهد، جدار لم يكتمل.

إلا أن هناك نمط ثالث أضعف صوتاً وأخفت ضوءاً وأقل وجوداً هو الوقوف في نقطة بين الماضي والمستقبل، تستمد من كليهما بحسب اتجاه التجربة والمعالجة؛ ومن هذا النوع ما ظلَّ الاتجاه الصارم فيه غير مطروح وإنما تحدده رؤية القارئ، مثل نقطة النهاية في قصة (القادمون)، فإما أن يستبد الحنين إلى الماضي أو أن يقع الاتجاه الغريزي الحتمي بوساطة السير صوب الموت وانتهاء الدور؛ أو مثل قصة (بيت العنكبوت) التي تعالج قضية ليس فيها ماضٍ أو مستقبل بل فيها محاولة للتخلص من

الماضى الجاثم والتطلع للمستقبل المرفوض الذى تنبذه القاعدة العريضة فى محيط القصة؛ ليظل الموضوع المطروح هو قصة الجمود والحصار اللذين يحيطان ببيئة التجربة، فعلى الرغم من أن التغير قد حدث والتحول من حالة القمع والتسلط قد زالت وأسباب السيادة الزائفة قد انجلت بين يدي بطل القصة، إلا أن الشخصيات المحيطة تأبى الاعتراف بالحرية والانعتاق، ولا تُقر إلا بالاحتباس فى الدور الذى فرضته عليها سيادة وسلطة زائفتان، وشعور واهم بالضالة والعجز وصغر الدور وتدنى القيمة؛ إذ تحكى قصة (بيت العنكبوت) عن: نظارة رئيس مجلس الإدارة التى خلقت رؤية؛ هذه الرؤية صنعت واقعاً غاص فيه الناس من حوله، فغلف حياتهم ذلك الوهم المفروض عليهم، والذى يحاصر واقعهم من كل صوب، ويقيد حركتهم ويحجم كياناتهم، ومع ذلك يدافعون عنه لدرجة أن أيديهم نهشت المخلص بكل قواها عندما حطمها وحاول تحطيم السياج الزجاجى الذى يؤدى نور النظارة من حولهم؛ فالبيت البعيد هنا ولمرة وحيدة فى المجموعة بأسرها هو بيت الواقع بالنسبة للوهم الذى غرق فيه هذا الواقع، أما بالنسبة للمخلص فهو المستقبل الذى لم يتطلع إليه ولم يفكر فيه للتخلص من هذه الرؤية وأسبابها...، إذ جاء ذلك كله بمحض التجربة لا الاختيار.

### أولاً: الخروج إلى المستقبل:

من أبرز القصص التى عالجت تيمة الخروج إلى المستقبل، فى مجموعة البيوت البعيدة: قصة (التحرير ٧٧ مكرراً)، التى اتخذت من التحول مركباً للخروج إلى المستقبل، فقد لخص الكاتب فيها منذ الاستهلال حالة من حالات الصراع الحضارى وصورة للتحويل باتجاه الآخر الذى هو هنا الحضارة الغربية، وكأن القصة تسوق أيضاً حديثاً عن العولة...، يقول محمد عثمان: "عندما أسلمته الحارة الضيقة إلى الشارع الرئيس، الذى ينفتح متسعاً باتجاه الغرب، هدأت خطواته، أحنى رأسه ودار



نصف دورة ليتفادى لفحة الهواء البارد....، قطع المسافة بين إفريز الشارع والميدان في خط متعرج وبخطوات واسعة معبودة، ثم سار متوازياً مع السور الحديدي المتداعى الذى يحيط بالنصب التذكارى للشهداء" (ص ١٦).

ثم نكتشف فى تضاعيف القصة نمطاً حميماً من العولة، هو نمط قبول التحول الذى يفضى بنا إلى العودة لتراثنا وجذورنا...، فالمبنى الذى قصده البطل مع البرنس - الوسيط الحضارى - مبنى يختلط فيه البناء القديم مع الحديث...، فعندما "دخلوا الحجرة زكمت أنوفهم رائحة قدم المكان" (ص ٢٠).

وبتداعيات الحديث عن العولة، وما تطرحه القصة فى هذا المجال، أو على الأدق ما استشرفته القصة وأرهصت به آنذاك فى عهد لم تكن نعرف عن العولة شيئاً، وإن عرفها أربابها والداعون إليها وقتذاك؛ لذا كنت أرجو ألا يحصرنا الكاتب فى نمط ضيق من الإصلاح القطرى مثل ثورة التصحيح والانفتاح الاقتصادى فى مصر؛ وذلك بتحديد الرقم ٧٧، ثم رقمى ١٨ - ١٩، فلو تركنا دون تقييد لترك الساحة أحفل وأرحب والمساحة أشد اتساعاً للتجارب التى تستحدث فيما بعد كالعولة مثلاً...؛ إلا أن الكاتب كان يقظاً فى الحكم على الحال فصورنا فى حالة من التداعى؛ فالسور الحديدي الذى يحيط بالنصب التذكارى للشهداء متداعٍ، وهو هنا يحمل تناقضاً معرفياً بحجم ما نحن فيه من ترهل وتخلف عن الركب، فالحديد الذى يستدعى القوة واهنٌ، والشهداء الذين يجب علينا أن نحافظ على ذكراهم ينتظرون وراء ذلك الوهن كى يسقطوا من الذاكرة، وكذلك الشاب: يجول بعينين زائغتين بين العابرين.. ملابسه (البسيطة) تبين مدى نحافة جسده وقلة اهتمامه بمظهره..

أما البرنس وهو الوسيط الحضارى؛ فصوته مشروخ، وصاحب البيت أو حارسه له صوت هرم وخطوات واهنة، صاحبها بدين أشيب الشعر يسعل بين حين وآخر، عيناه خابيتان (ص ١٩).

فليس هنا أى مظهر للقوة ولا بصيص من أمل أو شعاع من نور، سوى الحياة فى الركن القديم من المنزل المشترك.

وكما اتخذ من التحول واصلة للمستقبل فى "التحرير ٧٧ مكرراً"، جعل الحلم بالمستقبل قنطرتة إليه فى القصة التى تحمل المجموعة اسمها (البيوت البعيدة)؛ وأصحاب الحلم هنا هم الأطفال الذين يُحدق بهم مستقبل غير واضح، يحاولون تشكيله وتجسيده فى مخيلاتهم الغضة بوساطة الحلم؛ وقد تنوعت أحلامهم التى تمثل لبنات البناء الرئيسة لمستقبلهم: ما بين طامح فى حفر نهر له عدة أفرع تزرع الصحراء، وطامع فى بناء بيوت واسعة لها نوافذ كثيرة مطلة على كل الاتجاهات؛ ولكن يبدو أن فكرة الاستقرار لدى هؤلاء الصغار الواجهون من المستقبل المحدث بهم كانت أكثر إلحاحاً من فكرة الأداء؛ فبينما مر الرأى الأول دون أن يحفل به أحدهم، نراهم بدأوا يطورون الرأى الثانى: فحيطان البيوت يجب أن تكون صلبة، وأرضيتها نظيفة غير متماوجة، لا ينقطع عنها النور، سطحها مظلل ومتاح لكل سكانها....، وقد توغلوا فى الحلم الذى هدمته قسوة الواقع المتسلط والمتمثل فى شخصية الرجل المزينة بذلته بالنياشين، وله فوق رأسه طربوش، شخصية ترمز إلى صورة إيحائية لعصر قديم فيه التقليدية والقسوة التى رمز لها الكاتب بالعصا الغليظة...؛ لكن هذه العصا لحسن الحظ كانت قصيرة؛ لذا لن تطالهم بسوء، ومن ثم لن تطال أحلامهم ولا مستقبلهم، وإن أشاعت الرهبة فى نفوسهم لبعض الوقت.

فالذى اختلف وحسب، هو الهامش الذى عول عليه الأديب من اللا شعور، فبدلاً من حثو الرمال فى البيت القديم المتهالك، بدأ الأطفال يحثون التراب فى حاراتهم؛ فإذا كانت الرمال ترمز إلى الجذب فإن التراب يرمز إلى الخصب والنماء، ففى حارتهم قد يتحقق حلم البيوت الفسيحة بينما فى ظل البيت القديم المتهالك ليس سوى الرمال والأسمنت، أى أنه ليس ثمة ما يدعونا للتشبث بالحلم فى ظله؛ إضافة إلى قرب مصدر الماء فى الحارة وهو عنصر مفتقد فى البيت القديم المهجور؛ وهذه القصة

تمتلك رؤية أيديولوجية هي بذاتها رؤية قصة "التحرير ٧٧ مكرراً"، فإذا كان هنا يدعو إلى اللعب في حارة بيت الواقع، والابتعاد عن البيت القديم، نراه لا يدعو لذلك في "التحرير ٧٧ مكرراً"، بل ينتقل إلى الواقع الجديد الذى تختلط فيه الأصالة والحدثة معاً.

فمن أنماط الخروج إلى المستقبل: التطلع إلى امتلاكه والكشف عن مخبئه، وإن كان ذلك قبل الأوان، أو أنه قبل الأوان عادة، كما هو الحال مثلاً فى حلم الأطفال الصغار بالبيت الفسيح المشرعة نوافذه على الفضاء المحيط من كل صوب؛ إنه نمط من الانفتاح الثقافى على الآخر، ذلك الانفتاح الذى لا يخلو من الصراع: رائحة الموروث القديم فى (التحرير ٧٧)، أو الرجل ببذلته المزينة بالنياشين فى "البيوت البعيدة"، أو التابو فى عقول أهل بيئة النص من الخانعين فى "بيت العنكبوت"، أو الكائنات الهلامية فى "أصداف النهر"، التى استخدم الكاتب فى معالجتها لغة فيها شىء من الغموض والإلغاز، حاول الكاتب بوساطتها أن يجسد للقارئ بيئة النص التى تعرض صورة لحياة وأسلوب ضرب الودع وقراعه والإيمان بتنبؤاته...، عندما تتحكم أصداف النهر فى مصائر الناس، أو تكون الكوة التى تكشف عن الحركة الخفية وراء تلك المصائر...؛ فقارئة أصداف النهر هنا لا تقرأ طالع فرد بل طالع شعب... "إياك أن تغتر برصف طريق أو شارع، ولا بنصب كبارى أو مد جسور...؛ دقق ببصرك تعرف الحلبة من البرسيم، الرصاصية من قرن الفول"، زفرت ثم أكملت: "عدوك... أولهم ضرر ناخر فيه السوس وعمائم بالألوان وصاحب كف رصاصية... يمرغ وجهه فى قصر الكعب العالى...، وأنت منزوف الجهد وصوتك واهن...؛ فالبطل هنا يصارع كائنات هلامية تائهة النظرات محلولة الشعر مبعثرة الأطراف تتخطى السنين وتثير الخفايا وتذيب الجفون وتهدد الرؤوس بالمشيب...".

هنا دعوة للتمرد والثورة ومناوأة السلطة والنظام المستبد، دعوة هش لها البطل فى "حصار الفصول"، فصار باحثاً عن المستقبل بوساطة التمرد وفرض التغيير، لكن

تغييره الذى يطمح إليه واجهه تغيير آخر هو تغيير التقلبات، فالفصول هنا تعنى التقلبات والتغيرات، وقد أسند الكاتب هذه التقلبات إلى المجتمع مبتكراً علاقات مضمونية جديدة للوصول إلى نقطة مغايرة، هى نقطة الهدف فى القصة...، والتى نجح الكاتب فى الإشارة إلى مستقبلها؛ فعلى الرغم من كون البطل متمرداً جند السلطة والنظام السائد ضده؛ إلا أن الكاتب خلق جواً من التعاطف والتأزر البيئيين معه من قبل الكاتب والقارئ وبينه وبين النص، فهذه المسرحية الهزلية التى تقتربها بعض الأجهزة الأمنية فى القصة، كانت تُقابلُ برفض شعبى تام، يقول الكاتب على لسان البطل: "نظرت إلى نوافذ البيوت المحيطة، كانت ارتجافات الشفاه تودعنى كالعادة من خلف الشيش الذى أحدث تحركه صوتاً مسموعاً...".

فالكاتب هنا أسبغ سمة التأزر والترابط فى مواجهة الحماقات الأمنية، على البيئة الشعبية التى شاركت فى الرفض بالمتابعة من خلف الشيش بشفاه مرتجفة تودع البطل، وقد حاول أن يعمق تصويره لهذا الترابط بين العناصر البيئية موحداً بين البطل وبيئته الشعبية، ثم بيئته الطبيعية، فنجد أن كل المفردات البيئية تقف قلوبها على مؤازرة البطل ومشاركته المحنة، حتى السماء ونجومها بدت تشاركه الحدث: "قبل أن أدفع إلى جوف العربة، رفعت عيني إلى السماء، رأيت النجوم العالية الباهتة البريق تنتشر فى السماء الشديدة السواد..." (ص ٤٦).

ولعل أبرز أنماط ووسائط الخروج إلى المستقبل فى مجموعة "البيوت البعيدة"، نمط التحول الذى عنى به الكاتب عناية بالغة لدرجة جعله بؤرة الفعل والمتحكم فى سير النسق المضمونى للنص:

## التحول:

لقد عالج الكاتب فكرة التحول فى عدد من قصص المجموعة، كالتحول من وهم الإحساس بالضالة إلى واقع القوة الذاتية فى مواجهة سطوة التسلط وحصار الأزمة



فى "بيت العنكبوت"، وكالتحول الحضارى بالتحرك صوب الآخر فى بنية الثقافة الوجدانية العربية للدرجة التى تحول معها البيت إلى مزيج من العمارة القديمة والحديثة معاً؛ فعلى الرغم من سطوة رائحة القديم التى تزكم الأنوف إلا أن البناء والمظهر تقاسمته الحضارتان القديمة الموروثة والحديثة الوافدة، فى "التحرير ٧٧ مكرراً"، وهناك أنواع وأنماط أخرى من التحول نرصد هنا أبرزها، وهو التحول القيمى، فالبطل فى "حصاد الفصول" انتابته لحظة من التحول القيمى عندما اقتادته جحافل الأمن وأرهبته، من أجل التحقيق فى تهمة التنوير والخروج على سلطة الدولة، اتهام يمارس معطيته منذ وقت مبكر جداً من حياته، إلا أن الأمر اختلف فى وجدانه ونفسه عندما صار مسئولاً عن بيت وعائلة وله طفلة صغيرة، فنجد البطل يستحث ذاكرته مقارناً ومفصلاً؛ ليصل فى النهاية إلى الرغبة الجارفة فى إحداث رد فعل أو تغيير يلحق بوساطته ذاكرة ابنته "وصال" درساً جديداً أو فصلاً جديداً فى نسق "حصاد الفصول"، نتصور فى البدء أنه حالة استمرار قيمى إلا أننا نفاجأ بأنها حالة نكوص؛ فذلك المتمرد المتمرس، لم يستطع أن يكسر امتداد التمرد فى داخله سوى الإحساس بمسئولية اجتماعية من نوع جديد ربما هى أقوى فى دافعها من المسؤولية السياسية؛ هذا الإحساس أو الدافع يتمثل فى طيف ابنته وصال التى جعلت من ذلك القوى المناضل شخصاً واهناً يستبد به فى لحظة الذكرى ضعف يدفعه إلى الرغبة فى العودة مهرولاً، برغم الليل الموحش والصقيع: "تنامى داخلى هم ثقيل، ثم تلاحقت أنفاسى وتجمعت فى مقلتي الدموع حين تذكرتها بوجهها الأسمر المستدير الذى تلمع عيناه السوداوان بفعل حكايتى، توسمت لحظتها العودة مهرولاً، رغم الليل الموحش والصقيع..". (ص٤٦).

وقد برر التأثير نفسه لفتور همته بحديثه عن إرث الخوف من النظام، وكيف ينغرس فى وجدان الأطفال يقول:

"مرت السنوات سريعاً، صرنا رجالاً، دارت عيوننا وانسحبت إلى الداخل، ثم عادت تطل بتوجس وحذر، فما زالت الصورة التى كان يتندر بها أجدادنا تشير فينا خفايا قاسية".

فيشير هنا إلى أنه درج على التمرد ثم خنع في مرحلة من مراحل حياته، ثم عاد ثانية إلى التمرد على السلطة والنظام، ولكن بحدة أقل وجرأة أكثر فتوراً... وقد مهد بحديثه هذا للعودة إلى الحياة الاجتماعية بقلب خانع، ورغبة في الحياة إلى جانب وصال.. ابنته التي سيحكي لها كيف وصلت به فصوله إلى الخريف..

هذا تحول اجتماعي في مقابل نمط أمنى؛ وهناك تحول أمنى في مقابل نسق اجتماعي كما في "مشاهد متقطعة" التي يسيطر فيها أحد المسئولين على الشعب بوساطة كاميرات التلصص والمراقبة، ويتحول مشروعه إلى النقيض، من استخدام وسائل حديثة ومتقدمة في مجاله للتخفيف من استخدام الوسائل التقليدية التي قد تزعج المواطنين، إلى شهوة التلصص؛ إذ تحول الأمر إلى إشباع شهوة التلصص والتجسس على الآخرين وخصوصياتهم؛ فهذا المسئول عندما يجلس في حجرة المراقبة منفرداً لا يتابع حركة العربات المارقة أمامه على الشاشات الصغيرة، بل يحدق في المنظر بشغف عندما يراقبهما بملابسهما القليلة، كانا يتقاربان ويتباعدان..؛ يقول الكاتب: "مسح العرق المتصبب من جبينه، ضغط على زر قريب. تغيرت الصورة صاراً أكثر وضوحاً وقرباً...، كثرت حركتهما العارية، توترت أعصابه...، لم يستطع السيطرة على لعبه، تهاوى على الكرسي اللين...، تكور...، راح في شبه غفوة".

وبذكاء مقدر استطاع الكاتب أن يكشف في جملة قصيرة وسريعة مدى القمع الذي يعانيه الناس من الحكومة، إلا أنه أكد أن الشعوب مهما قمعتها الأنظمة، سيظل لأصواتها صدى يتردد، لا يذوب...؛ فضجيج هؤلاء المكشوفين وهياجهم وصياحهم بغل مقاومة النظام لهم ذاب في تنوعات الحوارى والمنازل القديمة...، بينما نداءاته ما زالت تتردد في الأذان.

فهنا حدث تحول طفيف من الصمت إلى الثورة، لكن قسوة الحكومة المتلصصة استطاعت أن تطارد الثائرين الذين لم يجدوا ملجأ إلا الحوارى والمنازل القديمة، وكأنها هي البيئة الحامية البيوت النبعيدة عن سطوة الحكومة وتعسفها في استخدام سلطاتها.

وثمة صورة أخرى من صور التحول القيمي نجدها فى قصة "الانبطاح"؛ التى عرضت صورة من صور الحياة، لعامل بإحدى المصالح، اكتفى الكاتب من خلال قصته بعرض معاناة البطل فى حياته اليومية بدءاً من عمله المذرى، مروراً باستغلال رئيسه له وإجباره على خدمة منزل رئيس المصلحة...، وانتهاءً برحلة العودة، ثم التحول القيمي الذى يستسهل معه أمر السطو على حذاء ليس له...، بدافع فرط الحاجة، ثم المفاجأة المذهلة بأن الصندوق لم يكن بها سوى حذاء قديم فاغر الفم مثل حذائه الذى يلبسه؛ وكنت أتمنى أن يتخلص البطل من لفافته فى صندوق نفايات إلا أنه أراد أن يجعل المسجد ساحة لذلك..، ونحن لا نريد ولا نقر..

## ثانياً: الدخول إلى الماضى:

جفلت بعض القصص بعيداً عن واقعها، وانزوت فى الماضى واحتمت بظلة الإرث القديم؛ منها ما اكتفى باستحضار الماضى فى متنه النصى، ومنها ما صرح منذ العنوان باستمداده منه وأخذه عنه والمثول فى حضرته والخضوع لسلطوته وسلطانه، مثل: "الحكايات القديمة"، "حين يحكى جدى"، "الشواهد"؛ وأشير هنا إلى أن هذه القصص لم تكن فى معزلٍ عن كاتبها، وإنما كانت تشير فى جلاء إلى خصيصة مهمة تكاد تميز شخصية الكاتب نفسه؛ فهو يمتلك نزعة وفاء تجاه الأجيال الرئيسة التى تعد بمثابة الجذور للحياة الحديثة، ويتجلى ذلك أكثر ما يتجلى فى قصة "حين يحكى جدى"، إذ يستهل القصة بحديث عن جده، يبرز مدى التصاقه بشخصيته وحميمية العلاقة بينهما وتلبسه بدور الجد وتأثيره عليه:

"جدى رقيق القلب.. حلو المعشر.. عذب الكلمات.. حين يحكى بأسر فيك القلب" (ص ٥٤).

فمحمد محمود عثمان يؤمن بقناعة مهمة لا تسمح بالانفصال الزمنى والقطع بين الأجيال كما أنه يرفض البدء من الزمن الماضى بدعوى ترابط الأحداث فى الزمن:

" يا ولدى هيهات أن ترجع فى زمن طوى سجله، لكن قد يلبس بعض الحاضر وجهه باند...، والشاهد غنى عن التفصيل" (ص ٥٤).

فالتواصل هنا قائم، وإن كشفت لنا رموز القصة عن الهوية الحقيقية لهذا الجد ألا وهو الكاتب، غير أن المنطقة التى ينطلق منها وإليها لم تبعد كثيراً عن الجنور، بل إنها اقترنت فى هذه الحالة بالوعى المعرفى<sup>(٤)</sup>.

ومن القصص التى استعادت الوجه البائد للماضى وأسبغته على الحاضر، قصة (الحكايات القديمة) وهو عنوان يثير فينا عدداً لا نهائياً من المشاعر التى ينتظمها سلك واحد وهو الألفة لها والأنس بها، وهذه الحكايات القديمة يقدم لنا الكاتب صورة لا هتزاز بعض الثوابت الأيديولوجية القارة فى الذهنية الشعبية، فليس كل ما يلمع فى السماء "طاقة قدر" تُغنى، بل ربما تكون قذيفة نارية تُفنى، وليس كذلك كل ما يسقط من السماء يكون رزقاً أرسله الله إلى عباده؛ بل ربما يكون صندوقاً مفخخاً ينفجر إذا انفتح..

هنا يستدعى الكاتب حدثاً واقعياً وأسطورة أكثر واقعية لا لحدثها بل لالتحامها بالنفسية الشعبية المصدقة والمؤمنة بها، فكلنا يعلم أن الجهال والعامة من الناس يؤمنون بما يسمونه "طاقة القدر"، وليس كلنا يعلم أن ثمة صندوقاً مفخخاً مملوءاً بالمتفجرات قد ألقى إبان العدوان الثلاثى على مصر، فوق قرية "الأحايوة غرب" جنوبى مدينة "المنشأة" بسوهاج فى صعيد مصر، فى عهد عبد الناصر، حتى وإن أمر الرئيس جمال عبد الناصر بتكريم القرية وإنشاء محطة للسكك الحديدية بها؛ وما هو قائم الآن هو النص الذى يسجل صورة من صور السذاجة الشعبية فى مقابل جريمة الحرب ولا إنسانية المحاربين الغادرين الغاصيين.

ومن القصص التى اغترفت من نهر الماضى قصة "حين يحكى جدى" التى حاول الكاتب من خلالها أن يقدم صورة رمزية لاستبداد الحاكم الذى يرسخ قدمه بالمحبة



والعدل ثم يعجبه رصانة عقله وتدبيره، ويتنازل عن إرثه ومستمداته من الماضي، فينقطع عن أصله ويَنبَتَ عن ماضيه وتراثه؛ فما يكون له إلا أن يضل بعد أن ألقى بمفتاح الحياة الذى أعطاه له الإله...، وكأن الكاتب هنا يقدم هذا المفتاح بوصفه المعادل الموضوعى للشرائع والدين، فلما ألقاه الأمير (عقرب) بدأت تنهار مملكته ويسخطه الإله (يمسخه) إلى صنم صخرى راقد رقود الكلاب هو أبو الهول.

حاول الكاتب أن يقدم تفسيراً أسطورياً مبتكراً للأهرام وأبى الهول وإسقاط هذه الأسطورة التى نسبها إلى الماضى على الواقع، فهو يتحدث عن حاكم اسمه (عقرب) وإذا أزلنا الشرطة الواصلة hyphen بين المقطعين وجدنا أن اسم الأمير (عقرب) ولهذا الاسم دلالة صارمة فى الغدر والقوة والقسوة والشر... إلخ.

لكننى لم أقنع على نحو شخصى بهذه الأسطورة ولا بأسلوب معالجة الكاتب للقصة ولا تتاليها، فقد بدأها بداية ناعمة جداً فيها حميمية وتواصل بين الأجيال، إلى أن بدأ فى سرد الأسطورة التى هى حكاية الجد، فمال إلى الافتعال والتلفيق، وأنهاها بالبتر... والتساؤل غير المقنع الذى لا يملك سوى وجه واحد...: أى أنه لا يفتح الباب لعدد من الإجابات المنوعة ولا يثير النفس لتساؤلات أخرى، كإى تساؤل فنى...!!

ومن أنماط الرجوع إلى الماضى محاولة الهروب من الواقع الحاضر وقسوته إلى الماضى الذى يرفرف عليه حنان الأم الرؤوم وتظلمه ذكرياتها، إما بالاسترجاع كما فى قصة "الشواهد"، أو بالانتقال الواقعى المكانى إليها، كما فى قصة "جدار لم يكتمل".

ومن أبرز أنماط هذا النسق فنية، قصة "القادمون" التى تعد من القصص المهمة فى مسيرة الكاتب، فهى قصة فنية رائعة تدفع القارئ للسؤال بدءاً من العنوان، ثم بعد قراءتها تتفاقم الحاجة إلى الاستفسار، هل هم القادمون من الحياة إلى الموت أم القادمون من الحياة لزيارة الموتى...، أم هم القادمون من هناك إلى هنا...!! ؛ فإذا قرأت القصة وحددت لنفسك إجابة، عليك أن تجيب عن سؤال آخر يلوح فى عين

النص: أين أنت الآن؟! فالتفسير الأكثر حميمية للمتلقى والنص والكاتب والتجربة فى هذه القصة هو أن يكون الجميع فى حضرة الماضى، ماضى النص، الماضى الذى هو فى الحقيقة مستقبل الأحياء...، إنه الموت الذى هو ملاقيكم.

وأود أن أشير هنا إلى أن القصص التى هربت من الحاضر إلى الماضى أو حتى استمدت منه كانت من أهم تجارب محمد عثمان، وأعماقها فنية، وأرسخها قدماً وأحفلاً فكرياً وعطاءً؛ وأبرزها ما استغل فيه أسلوب الاسترجاع وإضاءة الماضى والإطالة عليه؛ لذا رأيت أن أخصص الحديث عن نمط الاسترجاع فى المجموعة بعد أن عممته فى طرح صور من الماضى:

### الاسترجاع:

من أهم القصص التى استخدمت أسلوب الاسترجاع قصة "الشواهد"، وهى قصة تعتمد على الكثافة والتداخل، وتميزت بمعية الاسترجاع الفنى للأساليب المتنوعة، فليس هنا استرجاع (فلاش باك flashback) بقدر كونه تداخل بين زمنين؛ طفل لما يزل يعيش فى زمن يحقق له الأمن النفسى ووالد يفرض عليه الانغماس فى زمن آخر، لا يشعر بتواصل معه على الإطلاق، حتى يدفعه فى النهاية إلى الانسلاخ عن أبيه والفرار إلى بيت أمه الذى يحقق له التواصل مع الماضى الذى انقضى، وقضى والده على آخر خيط يربط بينه وبين الواقع..

القصة تعرض حكاية طفل يذهب إلى بيت أمه مع أبيه؛ ثم يتذكر مع كل ركن وحركة حياتهم الأولى التى كانت تشاركهم أمه فيها، وقسوة أبيه، حتى وصل الأمر بوالديه إلى الطلاق وتشبث الأم بالبيت الذى حملت ترابه فوق كتفها وشاركت فى بنائه، فترك الرجل البيت وتزوج من أخرى؛ ولما ماتت أم ذلك الطفل عاد معه ليبيع البيت، بينما كان الابن يستعيد ماضيه وكأنه يخلقه من جديد..

فأسلوب الاسترجاع هنا يحقق للنص القدرة على صياغة بيئة مؤمنة يستطيع الولد الصغير أن يهرب إليها من جفاء الأب وقسوة طبعه وخشونة روحه؛ وهي المعانى نفسها التى حاول البطل فى قصة "القادمون" أن يسلبها من الحياة والزمن بوساطة الاسترجاع والعودة إلى الماضى، وقد استطاع الكاتب أن يؤكد على أصالته الفنية وقيمته الأدبية عندما صاغ نمطان من استدعاء الماضى أولهما الذهاب إليه واستحضاره فى النص بوصفه واقعاً، حتى وإن حاولت اللغة الفنية الخاصة للقصة أن تكشف فى أنساقها الداخلية عن تحقق المضى وانقضائه، وثانيهما الاستدعاء الوجدانى للماضى فى حضرة الماضى الحال، وهو نوع من البنية الفنية للماضى، وذلك عن طريق الاسترجاع، فالماضى فى هذه القصة يطرحه الكاتب على عدة مستويات من المضى تبدأ من الماضى / الواقع، وحتى الماضى القديم الذى يتعاوره الماضون؛ فقصة "القادمون" تعتمد على استجلاء حالة بوساطة استخدام الاسترجاع والاستدعاء معاً، وقد أعانت الكاتب فى هذه القصة لغته الدقيقة ذات الظلال الوارفة التى تمد النص بأبعاد غير متناهية من الدلالات، ففى نهاية القصة يقول الكاتب:

"مرت لحظة صمت ممتدة قبل أن أنهى كوب الشاي، مواصلاً النظر إلى الصور المعلقة، اختلست التفاتة نحوه، رأيته ينظر إلى الصور أيضاً فى تأمل عميق، تحولت بعينى بعيداً ثم وجدته يفاجئنى بسؤال مباغت:

- هل أعجبك الشاي؟

قلت وأنا أخفى اضطرابى وأكتم مشاعرى:

- الشاي...!!

وأوماً برأسه وهو ينظر إلى فى تطلع، قلت وأنا أستجمع رياطة جاشى وأتأهب للرحيل:

- لقد كان مرأ...".

إن السؤال عن الشئ والاهتمام به، ثم الإجابة التي وردت على هذا النحو بأنه كان مرأ فتحت السبيل لعدد من الدلالات التي تعيد صياغة القصة من جديد...، أو تكاد...؛ ونهاية القصة كذلك حملت عدداً من الدلالات الإشارية التي تحتم على القارئ المتعمق العودة إلى القصة من جديد ومحاولة صياغتها صياغة دلالية جديدة بمفهوم جديد؛ يقول:

" استقبلت الشارع الترابى برحابة، ثم وجدتني أتوقف وأدور حولي وأتعجب من ذلك السكون الذى يلف المكان؛ وقبل أن أكبح شكوى تماماً، وأواصل عدوى، تناهت إلى سمعى أصوات شبابيك كثيرة، وهى تتغلق فى تتابع حذر.." (ص ٥٣).

وأشير، ثم أكتفى بالإشارة هنا، إلى أن الشبابيك عند محمد محمود عثمان لها دور معرفى مهم جداً، وسيأتى كلام عن ذلك فى حديثى عن اللغة الإشارية عند الكاتب.

فلا يبقى فى حديثى المختصر عن الاسترجاع هنا إلا أن أذكر أمراً مهماً؛ هو ولوع الأديب بمرحلة الطفولة التى أكثر العودة إليها والانتناس بفيئها، فمثلاً فى قصته "حصاد الفصول" استعاد بارتداد استرجاعى مرحلة الطفولة: " كانوا يصرخون فى وجوهنا حين نتمرد: "اسكت وإلا أحضر لك العسكرى"، كنا نسكت، وبعد أن يتركونا نسير، وقد نفخنا أوداجنا متجهمين متخايلين كأصحاب الأزار النحاسية؛ إنها إشارة إلى صورة مبكرة للتمرد على السلطة والتربية والإرث معاً...، ما دامت التهمة فى النهاية هى الكتب والأوراق أى التنوير والوعى، وهو يبرر أو يكاد، لثورته ضد النظام الذى يخضع له، وكأنه يرد كبت الماضى بوساطة التمرد على الحاضر.

وبعد الحديث المقتضب عن ذيتك الجدولين الرئيسين للتجربة من حيث اتجاه المعالجة وأسلوب القص، ننتقل إلى بعض النقاط الفنية والأساليب الأخرى التى توسلها الكاتب للتعبير عن بعض تجاربه؛ ونبدأ بالحديث عن اللغة الإشارية:



## اللغة الإشارية:

أولاً أمل أن يتحول الكاتب في نصوصه القادمة من تصدير الحكى إلى تصدير الحركة النفسية للشخصيات وتأثيرها وتأثيرها في بيئة التجربة فقد أثبتت قصصه أنه أكثر قدرة على صياغة القصة النفسية إن صح التعبير (وقد صح فى عدد من المناهج النقدية)، فهو كاتب لديه القدرة على التسلل إلى أغوار النفس البشرية تدعمها قدرته الفائقة فى استخدام اللغة الإشارية المحملة بعدد كبير من الإيحاءات الموجهة ذات الرسائل الدلالية التى يوجه الكاتب حركة النص من خلالها إضافة إلى قدرته على صياغة لغة ذات ظلال بلاغية مسلية ومعجبة للقارئ، تحقق للنص بعداً شديداً الأهمية من أبعاد الفن والإبداع هو بُعد الإمتاع.

وساكتفى هنا بعرض نمطين من أنماط اللغة الإشارية، نمط يستخدم فيه الكاتب التيمة الإشارية والنمط الآخر يستخدم الاتجاه الكلى الإشارى:

التيمة الإشارية مثل الشبابيك؛ فالشبابيك عند محمد محمود عثمان لها دور معرفى مهم جداً، إذ أنها هى التى تضىء العالم وتكشفه إذا انفتحت...، وكأنها هنا عندما تنغلق تشير إلى الاستلاب، كما فى قصة "القادمون" التى تستدعى ذكريات قديمة، بين الزائر، والقابع فى السكون، وكل من بينهما قد غادر الحياة بل ربما القابع فى السكون نفسه غير موجود حقيقة فى هذه الدنيا، بل وربما كذلك الزائر أيضاً، وكأن تلك الزيارة تدل على وجود حياة من نوع ما، أو تشير إلى حياة حقيقية موجودة فعلاً هى أقرب إلى حياة البرزخ، حيث يتلاقى فيها القادم اللاحق مع المقيمين السابقين...، وكأن أيضاً انغلاق الشبابيك فى النهاية إشارة إلى انتهاء الدور...، أو الموت..

والشبابيك هى الحاجز المانع من قهر السلطة؛ هى بمثابة سياج الأمن الذى تتوارى من خلفه الشفاه المرتجفة التى تودع المتمرّد الذى تقهره السلطة بفرض الصمت، بينما شيش الشبابيك يحدث تحركه صوتاً مسموعاً.

أما النمط الثانى فهو استخدام الاتجاه الكلى الإشارى، فهو يعنى أن يستغرق الكاتب نصاً كاملاً لبناء بنية إشارية، ويمكننا أن نحول جُل قصص المجموعة إلى بنى إشارية من مجرد ربطها بنهاياتها إذ يعتمد الكاتب على بنية الظاهر ومضمرة الوعى الضمنى فى صياغة تجاربه، فنجد فى قصصه نسقاً رئيساً للمعنى تتقاطع معه عدة أنساق ضمنية يشكلها معنى المعنى أو المستويات الضمنية الأعمق للنص؛ وقد اخترت للحديث عن هذا النمط قصة "جدار لم يكتمل" التى يعرض الكاتب من خلالها للحظة الانكسار التى عاشها العائد الذى أضاع الزمنُ منه صورةَ الماضى وحولهُ إلى شيء زائف... لم يبق له من الماضى إلا أمه التى يصف وجهها بوصف غاية فى الإبداع والدقة والإدهاش وبلفظ واحد، كلمة واحدة اختصرت آلاف العبارات المفسرة طرق الباب فأطل ذلك الوجه اليقبنى الذى كان مطابقاً للصور القديمة.. وجه أمى؛ فالكاتب هنا يقدم صورة لا تخلو من كشف حساب لمقرب ترك بلدته وبيته وعائلته وأمه من أجل الاتساع فى الرزق... وبعد سنوات غربته عاد تواقاً إلى بلدته يشده شوق حالم إليها؛ إلا أنه يفاجأ بتغير ملامحها تماماً، فتنحول إلى صورة مفعمة بالمظهرية والاستهلاكية... تغمرها أضواء النيون والبهرجة الزائفة... كل شيء فيها تغير بناؤه؛ إلا أنه بناء ينذر بالانهيار؛ يقول: "شق طريقاً متكسر الخطوات على الإسفلت المتشقق"... لقد أضاع البطل فى غربته عمراً إلا أنه لما يزل يملك فى موطنه أمّاً؛ لكن المأساة الحقيقية هى مأساة من أضاعوا الوطن بما فيه من أمهات..

### أسلوب التداعى الحر:

استخدم الكاتب أسلوب التداعى الحر فى قصة "ذبذبات الصوت"؛ لإفراغ المحتوى النفسى للبطل الذى يعانى من هلوسة واضطرابات جراء علاقة متوترة بينه وبين زوجته وعائلتها... كان لها تأثير نفسى سلبى على البطل...، إذ ظل الكاتب من خلال حوار أحادى الجانب يكشف عن الأبعاد النفسية لبطله الذى يوجه حديثه إلى

زوجته فيبدو أولاً ما يعانيه من بونية تجاه هذا الأخ الضخم، ثم ما يعانيه من انقطاع الاتصال الوجداني مع زوجته التي لا تعباً بالجواهر بل لا ترى في الأشياء من حولها إلا القشور والمظاهر؛ ثم ينهي الكاتب ذلك الحوار الطويل بالكشف الوصفي عن حالة البطل بوصفه مريضاً نفسياً.

### المنولوج الداخلي:

يستغل الكاتب أسلوب المنولوج الداخلي كما قد يتصور القارئ منذ الوهلة الأولى، ولكن بأسلوب صياغى يكاد يشبه الأسلوب السابق: التداعى الحر؛ إلا أن الأهمية الفنية هنا فى قصة "الانبطاح"، ترجع إلى ما يمكن أن يسمى بمناجاة النفس، لذا نجد أن تتالى الأحداث وتتابع السرد وارتباط الأفكار وترباطها كلها أمور لن يتثنى للمنولوج الداخلى تحقيقها؛ وربما نستطيع على مضمض أن ننسب الأسلوب الصياغى لهذه القصة إلى المنولوج الداخلى إلا أننا لا أكاد أقر للمنولوج الداخلى بالسطوة، إلا بشرط أن يكون مركزاً أو كثيفاً وكاشفاً عن المضمون النفسى للشخصية؛ الحقيقة أن الكاتب دخل إلى عمق الشخصية واستطاع أن يضعها فى وجداننا وأن يقنعنا بها، ويمكن طرح أشياء كثيرة من هذا القبيل، إلا أننا أخذ عليه منظوره الصياغى؛ فكلنا نستطيع أن ندخل إلى هذا المكان لكن الدخول القيم والمقدر هو الدخول من الباب، والباب المناسب أكثر قيمة واختصاراً للوقت والجهد، ثم يأتى بعد ذلك أساليب دخول أخرى مثل الدخول من النافذة أو تسور الجدران... إلخ.

الأمر هنا بالمثل، لقد اختار الكاتب أسلوب الخطاب المباشر من الشخصية ولها، أى كائننى أحكى لك قصة أنت صاحبها... وهنا مدخل للأخذ، فلو اختار ضمير الغائب أو المتكلم لكان ذلك أقرب إلى القارئ، حتى وإن حقق له أسلوب الحديث إلى النفس مستوى وجدانى وعمق نفسى خاص بالنسبة للشخصية المعالجة.

فالتوجه بالحديث الإخباري إلى من اضطلع بالفعل ذاته، غير مقبول لدى العامة من القراء، فهم يتصورون أن الكاتب يحكى عن الحدث لفاعله، إذ يتوجه الكاتب في قصته إلى بطل القصة أو الشخصية الرئيسة بالخطاب، وكأنه يحدث نفسه، كما فعل محمد محمود عثمان في "الانبطاح": "بأية تتجزّ عملك اليومى، دقائق قليلة وتنتهى من تنظيف بورات الطابق الأخير..."، "ومع كل صباح تأتى قبل مجيء الأفنديات..."، تخرج الجردل والممسحة..."

### السيناريو الإذاعي:

ومن الأساليب الفنية التي استخدمها الكاتب بأداء مقدر هنا أسلوب التجسيد والتصوير والتوجه إلى مستمع لا مشاهد... وهو ما يسمى بأسلوب السيناريو الإذاعي، وذلك مثل قوله: الصالة طويلة لكن التحف والمناظر الخلابة على جانبيها لن تشعرك بملل...".

وقوله: "هنا قد وصلنا إلى الأنترية..." (ص ٣١).

وهنا إشارة إلى أحادية الوعي وسيطرة رؤية ذات بُعد واحد على العالم الداخلى لدى الشخصية الرئيسة فى القصة والتي يدور النسق القصصى من خلال ضميرها اللغوى، وهى شخصية ذات مستوى نفسى خاص.

### التقطيع السينمائى:

وهناك كذلك أسلوب التقطيع السينمائى الذى استخدمه بكثافة أكبر فى قصة "مشاهد متقاطعة" التى يلجأ الكاتب فيها لفنيتين مهمتين؛ الأولى: استغراق الموضوع من خلال الاستهلال، وهو ما يشبه اللقطة البؤرية، ثم الثانية: تفصيل الموضوع بوساطة فنية التقطيع السينمائى، وكون المشاهد متقاطعة يعنى تداخلها واستمداد



بعضها من بعض، وقيام بعضها بسبب من بعض، فيعرض الكاتب ملخصاً إجمالياً للقصة من خلال مقطع الاستهلال (خبر) الذي يطلعنا الكاتب من خلاله على تجربة نظامية ابتكرها مسئولون في إدارة المرور تضبط المرور في الميادين العامة والشوارع والطرق الرئيسية، وقد اعتمدت الحكومة لذلك عشرة ملايين جنيه لبدء تلك التجربة، ثم بعد ذلك من خلال ستة مشاهد يفصل الكاتب بعد الإجمال ما وراء هذا الخبر.. أى خبر الاستهلال...، لنرى أن هذا الخبر نجم أساساً عن رغبة مسئول مريض بالتلصص على الناس في بيوتهم وكشف بواخلهم والإطلاع على أسرارهم.

لذا يحرص الكاتب على إنهاء قصته نهاية بصرية - وهو يعنى مثل هذه الأمور تماماً - فهو إن خالط المعنوى بالمدرك الحسى كما فى حديثه عن مشهد المدينة كما يراه المسئولون فى القصة، يصوره بقوله: كانت النجوم منطفئة البريق والشوارع خالية إلا من وقع الأحذية الثقيلة والبيوت خرساء والنهر ساكن...؛ فتلك التجربة المثيرة استطاعت أن تخرس المواطنين كما استطاعت أن تعريهم وتكشف خصائصهم وخباياهم من قبل، وختم القصة بقوله: "انتعش صاحب التجربة قبل أن يستوى على كرسي العربة المكيفة ذات الشارة الرسمية".

## وختاماً:

إن هذه المجموعة لا تشير إلى أن محمد عثمان كاتب قصة متميز كما تشير القصص الأخرى وحسب، إنما تشير إلى أن القصة العربية فى أحسن صورها ليست فى تلك النماذج التى تكتظ بها الدوريات والمنشورات وإنما فى يد مجموعة من الأدباء المفكرين الذين أثر معظمهم العزلة والانزواء فى محاولة جادة وصريحة منه للترفع عن ترهات الواقع الثقافى فى الوطن الحزين، بينما الوطن فى حاجة إلى هؤلاء حاجتنا إلى كاتب جاد وقاص رائد ومتقف واع متسع الأفق وارف الثقافة نافذ الفكر.

## إحالات وأسانيد:

- (\*) صدرت المجموعة فى طبعتين متلاحقتين، الأولى عن وزارة الثقافة المصرية، ثم أعيد طبعها بوساطة هيئة الكتاب، من خلال مشروع مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤م.
- ١ - سيزا قاسم: بناء الرواية، هيئة الكتاب، القاهرة ٢٠٠٤م، ص ٥٥ .
- ٢ - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣م، ص ١٦٤ - ١٦٥ .
- ٣ - لهذه الرؤية صدى عند الدكتورة سيزا قاسم؛ انظر: بناء الرواية، ص ٥٨ - ٦٦ .
- ٤ - كتب إلى الأديب الأستاذ محمد محمود عثمان رسالة إلكترونية بتاريخ الأحد ١٩ من سبتمبر ٢٠٠٤ : ٣٦:٥٤:٠٥ - ٧٠٠ (PDT) مناقشاً الدراسة بعد عرضها عليه، فقال: "لى ملاحظة على عدم تقبلك لقصة "حين يحكى جدى"، فلو أنك أعدت قرائتها بمعنى للجد مغاير لكونه جد بصلة الدم، من خلال عبارات متعددة يمكن أن تصل بنا إلى المعنى المراد..."; وقد قمت بالرد على رسالته هذه موضحاً أن القصة حقيقة غنية، وقد لمست ذلك منذ البدء، لكن كان هناك ما يمنعنى من تناول مواطن القوة فيها، لكثافة وقوة مواطن الأخذ، فكتبت إليه ما نصه: "ثم أما بعد...؛ فيسعدنى تواصلك مع ما كتبتة حول مجموعتك، وأشكر لك ملاحظتك حول قصة "حين يحكى جدى" وأعدك أننى سأعيد قرائتها من جديد، على الرغم من إدراكى المسبق منذ القراءة الأولى أنك كنت تقصد بالجد الكتاب، لكننى فى دراستى هنا أتكلم عن الفارق فى أسلوب الطرح، ربما لم تتسق بداية شديدة النعومة والود والوجدانية مع الطرح الأسطورى للموضوع فيها، هذا جانب نوقى يؤخذ منه ويرد عليه، وأنا لا أدعى أن رأى قاطع، حتى وإن كنت مستمسكاً به مصرأً عليه، إلا أن الخلاف الأكبر بيننا ليس فى مجرد مدى فهم رمز عادى ويسير وقريب المأخذ مثل رمز الجد؛ إنما الخلاف الأكبر بيننا هو نهاية القصة المتخمة بالرموز والإشارات، إذ أشعر أنها غير وافية،

وخاتمة لا تكفى لإنهاء قصة بهذا الطرح الأسطوري؛ إذن مشكلتي الرئيسة مع القصة ليست عدم الفهم كما ظننت أنت، أو لنقل غياب بعض العناصر التي يطرحها السارد؛ لا...، إنما مشكلتي معها هو الفهم الأعمق والامتزاج مع ما تطرحه من ناحية، ثم ما كان بيني وبين موضوع الطرح نفسه من امتزاج أسبق وأعمق وأقدم زمنياً، لقد اخترت أبا الهول وبسطحية يجب أن تقبلها لأنها واقع السطح السردي، كان يجب أن تكون الأسطورة بعمق الجذر التاريخي لها، وإذا طرحنا الرمز التالي أو الوجه الأخرى لأبي الهول بوصفه رمزاً يدل على حقبة زمنية حديثة ويشير إلى نظام ربما لما يزل قائماً أو كان في زمن القصة، تلك التي تشير إلى كاتب رائع الرصد والتلقى عن المجتمع والإخلاص له؛ فنقلت مشاعر الرهبة والحيرة التي سادت آنذاك وجزءاً من التكهّنات التي تكهنها الشارع المصري حول شخصية الرئيس الجديد الذي حكم مرحلة كاملة دون أن نعرف له وجهها، ليس لأنه جاء بلا سياسة، لا...، إننا وحسب كنا لما نزل مؤمنين بما طرحه الرئيس السابق السادات، وبانتظار الهدى المرتقب للرخاء و"النفقة"، فمشكلة القصة في هذا الحيز الضيق أيضاً، أنها صدّقت على أفكار بيئية سقطت بمرور الوقت، قارن بين هذه القصة وقصة "التحرير ٧٧ مكرراً"، ستجد أن الفارق بينهما كبير، فاعتماد "التحرير" على الباقي الجوهري جعلها تصلح لزمن ليست منه ولا نشأت عنه جعلتنا نتحدث عن العولة مثلاً، بمعنى أن فيها نبوءة، فيها استباق يتجلى بوساطته الكاتب المستشرف لعوالم المستقبل الغائب، فيها دور حقيقي يضطلع به الكاتب الرائد، أما "حين يحكى جدى"، فهي مجرد اهتمام بالواقع كما هو، و"هو" آنذاك كان مجرد ظاهر لباطن غائم، وهي محاولة لنقل الواقع كما هو دون البحث عن جوهرة الاستشراف والاستباق والنبوءة، أقول نقل الواقع كما هو على الرغم من محاولة تجميله بالرمز وتلوينه بالأسطورة، لكن الرمز فيها لم يكن رمز قوة وإنما كان رمز ضعف وتَخَفٍّ وأسطورته لم تكن ميثولوجيا mythology بل كانت تبعية أيديولوجية.





**الصعيد**  
**فى أدب يحيى حقى**

\*

إهداء

إلى يحيى حقى..

كلما عنّ فى الذاكرة، وهو الغائب الحاضر..  
هنيئاً لهذا الكون أن أشرقت على جبينه أنجمك..  
هنيئاً لتاريخنا الذى تماسّ مع زمنٍ أظلك..  
يا لهذا الوجود المقيم..  
يا لهذا الخلود..  
ما أروعك ..



## مدخل:

### (١)

الأدب بوصفه إبداعاً فنياً وممارسة إنسانية، لا ينهض على أفكار وقضايا جمالية فحسب، بل يقوم أيضاً على أفكار وقضايا، ويستخدم وسائل ذات صلة بالسياقات التاريخية والاجتماعية التي يظهر فيها، ولا أعتقد أن الدرس الأدبي الآن، ما زال في حاجة إلى التدليل - أو التأكيد - على مشروعية التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية، فأمام الآفاق الرحبة التي كشفت عنها الدراسات الحديثة في هذا المجال، والجهود العلمية المبذولة أو تلك التي لما تزل تبذل، يصبح الحديث عن الطبيعة الاجتماعية للأدب، أو عن أهمية النظرة (السوسيولوجية) في دراسة الأدب، رجوعاً إلى أوليات تجاوزتها الممارسات العلمية منذ مدة ليست بالقصيرة<sup>(١)</sup>، فمنذ نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، كانت هناك حركتان فكريتان راسختان، لكل منهما موقف محدد من طبيعة العلاقة بين الأدب والمجتمع<sup>(٢)</sup>:

**الحركة الأولى:** يمثلها فكر "جوتفريد هردر" (١٧٤٤-١٨٠٢م) J.G.Herder، و"مدام دي ستال" (١٧٦٦-١٨١٧م) MmeDeStael [الكاتبة الفرنسية الشهيرة، واسمها الأصلي: (آن لويس نكر) A.L.Necker]، وتسعى هذه الحركة إلى إقامة صلات وطيدة بين الأدب وبعض الوقائع المادية، وتحاول إخضاع الأدب - بوصفه واقعاً - للتحقيق العلمي.

**الحركة الثانية:** يمثلها فكر "آدم سميث" (١٧٢٣-١٧٩٠م) AdamSmith، و"آدم فرجسون" (١٧٢٣-١٨١٦م) AdamFerguson، وترى هذه الحركة أن الأدب لا ينبغي النظر إليه بوصفه انعكاساً للمجتمع أو لوقائع مادية [مناخية أو جغرافية] ولكن بوصفه تجسيداً لنضال الإنسان من أجل الأصالة Authenticity، ومحاولة لإدراك معنى عالم أفرغ من القيم الحقيقية بسبب سطوة المادية.

ويُعد المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية، إذ انبثق من معطيات المنهج التاريخي، وتولد عنه، واستقى منطلقاته الأولى منه، بخاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة، وتحولاتها طبقاً لاختلاف البيئات والظروف الاجتماعية والعصور التاريخية، بمعنى أن المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي، وقد أسفر ذلك كله عن توجه عام للربط بين الأدب والمجتمع، ويمكن القول بأن المنهج الاجتماعي هو الذي تبقى - في نهاية الأمر - من المنهج التاريخي.

وقد أسهمت "نظرية الانعكاس" - [أو: الفن من منظور واقعي] - في تعزيز هذا التوجه الاجتماعي لدراسة الأدب<sup>(٢)</sup>، كما عملت الواقعية [التي من أفكارها "نظرية الانعكاس"] على تعميق الاتجاه إلى الاعتداد بالنقد الاجتماعي والنظرة إلى التلازم بين البنية الاجتماعية من ناحية، والأعمال الأدبية من ناحية أخرى، وقد أسهم في ذلك ازدهار علم الاجتماع بصفة عامة واتساعه بتنوعات متعددة الأوجه، كان من بينها "علم اجتماع الأدب" الذي تأثر في نشأته بالتطورات التي حدثت في نظرية الأدب من جانب، وما حدث في مناهج علوم الاجتماع من جانب آخر.

## (٢)

ومن منطلق المنهج الاجتماعي في دراسة الأدب تناولت في هذا الكتاب ما عالجه يحيى حقي من بيانات ومظاهر بيئية مستمدة من صعيد مصر، ويكمن السبب الرئيس وراء اختياري للصعيد في أدب يحيى حقي موضوعاً لهذه المقالة، في أمرين:

**الأمر الأول:** أنني وقفت من خلال قراءاتي في آثار الأديب يحيى حقي على مدى أهمية هذا الجانب في أعماله، كما لمست أيضاً تقصير الباحثين والنقاد عن دراسته،



فضلاً عن بقية الجوانب المضيئة في أدبه، فيحيى حقى لم ينل من الاهتمام ما يليق به بوصفه كاتباً كبيراً ومجدداً رائداً، له بصماته الواضحة في مسيرة الأدب القصصى بخاصة، والنثرى بعامة، في الوطن العربى، ولهذا رأيت أن على الباحثين الالتفات إليه ودراسة أدبه بالتحليل والنقد ليكتشفوا مخبوءة ومآثره من خلال مجموعة المناهج الجديدة التى تعين على الوصول إلى أعماق النقاط النفسية فى وجدان الأديب من خلال عمله الأدبى، ومن ثم التعرف على آليات ثقافته، وثقافة مجتمعه، وسبر أغوار هذا الاتجاه فى أدبه.

**الأمر الآخر:** تحديد زاوية المعالجة لموضوع البحث، كان للمستشرقة الإنجليزية السيدة (مريام كوك MiriamCooke) إسهام مباشر فيه، إذ أنها أول من وجَّهنى لمحاولة المزاوجة بين دراسة البيئة والمتغيرات الاجتماعية فى أدب يحيى حقى، بعد أن اطلعت على مقالة لها بعنوان "بحثاً عن حلم" *InSearchOfADream*، نُشرت آنذاك بالصحف الإنجليزية فى مطلع الثمانينيات<sup>(٤)</sup>، فى هذه المقالة حاولت المستشرقة أن تبحث - أو تعيد البحث - عن بيئة "منفلوط"، التى كانت مادة رئيسة لأدب يحيى حقى لحقبة طويلة من تاريخه الأدبى، وذلك بعد أكثر من خمسين سنة من رحيل يحيى حقى عنها إلى أماكن وبيئات أخرى، لكن هذه المتغيرات التى أعمل على دراستها فى هذا البحث تقتصر على الأوجه التى رصدها الأديب وصورها فى أدبه، لا أن أعيد دراسة هذه البيئات ثانية كما فعلت السيدة (كوك)، لأن ذلك النوع من الدراسات هو إلى علم الاجتماع أقرب منه إلى علم الدراسات الأدبية والنقدية.

وبدافع من هذه المحفزات والبواعث جعلت موضوع بحثى هذا: "الصعيد فى أدب يحيى حقى"، محاولاً إبراز أهمية بيئة الصعيد فى أدب يحيى حقى، وأثرها عليه هو نفسه، وعمله فى رصد وتسجيل هذا الأثر بأسلوبه المميز من ناحية، ومحاولة ارتياد مناطق بحثية جديدة من ناحية أخرى.

هذا وقد دار بحثى حول مرحلتين فنيتين هما: مرحلة ما قبل وبعد الصعيد، ثم مرحلة الصعيد ذاتها، وقد عالجتها فى ثلاثة فصول قدمت لها بفصل تمهيدى يؤسس لمفهوم البيئة وعلاقتها بالأدب وقيمة دراسة آثارها فيه، فتبلورت ملامح البحث فى أربع نقاط رئيسة، إجمالها كما يأتى:

**أولاً: البيئة.. تأسيس نظرى، تناولت هنا مفهوم المصطلح، وأثر البيئة فى الأديب، ثم التصوير الأدبى للبيئة.**

**ثانياً: ما قبل وما بعد مرحلة الصعيد، وتناولت الوصف البيئى، والريف فى أدب يحيى حقى، ومرحلة الصعيد، بعدها تحدثت عن الدلتا بوصفها مرحلة ما قبل الصعيد، ثم عن الإطار البيئى بوصفه الأثر المجرد لما بعد مرحلة الصعيد، وقد استدعى هذا الجزء حول الإطار البيئى أن أعرض لمفهوم الإطار وأنواع الأطر البيئية فى أدب يحيى حقى، فتكلمت عن إطار القناع البيئى ثم إطار البيئة المجردة وأخيراً الإطار الريفى فى صبح النوم الأخيرة.**

**ثالثاً: الصعيد فى "خليها على الله"، وقد بدأت بحديث عن حلمى يحيى حقى اللذين تحققا فى الصعيد: العمل والحرية، وتبعهما حديث آخر حول خصيصتى الصعيد الكبيرتين: القوة والسذاجة، بعد ذلك تحدثت عن وصف منفلوط فى كتاب "خليها على الله"، وفى سياق ذلك تكلمت عن البنية النفسية للبيئة الاجتماعية فى منفلوط، ثم البنية الاجتماعية لها، ومن ملامحها السلوكية جرائم القتل وتتبع الدفائن والكنوز واستشراء الربا، ومن ملامحها الساكنة الخمارة، ثم عرضت جانباً من صور الطبيعة فى الصعيد، بدأت بهديث عن الحقول فى وقت الفجر، ثم الفيضان، وبعده ما أسميته بالتصوف الموسمى، لأخلص من ذلك إلى عرض نماذج بيئية من الصعيد**

وعلى رأس تلك النماذج: العمد، والمرأة وفى سياق حديثى عن المرأة تحدثت عن بائعات الهوى، ثم عرضت النموذج الثالث من نماذج البيئية وهو نموذج الموظفين.

رابعاً: التصوير الفنى للبيئة فى الصعيد، وتحدثت عن صعيديات يحيى حقى ومراحلها الفنية، ثم عرضت للونين من البيئة، البيئة الجغرافية التى اصطلحت على تسميتها بالنموذج، ثم البيئة المذهبية أو السلوكية وسميتها البيئة الضمنية، ومن خلال حديثى عن البيئة النموذج عرضت لبعض العناصر البيئية وأسلوب عرض التجربة فى الصعيديات ثم تحدثت عن بعض الصور البيئية من بينها المكان والليل والمقيم والوافد والزواج، أما البيئات الضمنية فتحدثت عن بيئة الفراعنة والفجر والأقباط، ثم بيئة محجر (أبو فوده).

وبعد...

فإن هذا البحث هو خطوة، أرجو أن تتلوها خطوات أكثر ثباتاً، وأعمق فكراً، وأدق تناولاً، كما كانت هى خطوة تالية بعد بحثى العلمى حول " أثر البيئة والمتغيرات الاجتماعية فى أدب يحيى حقى"، وحسبى فيما قدمت هنا وهناك أنى أخلصت النية، وبذلت أقصى الجهد.

## إحالات وأسانيد:

١- انظر، د. فتحى أبو العينين: التفسير الاجتماعى للظاهرة الأدبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، يونيو ١٩٩٥م، (ص: ١٦٥).

٢- انظر، د. أبو العينين: المرجع السابق، (ص ١٧٨)، و- د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، (ص ٤٤-٤٥).

٣- انظر، د. عبد المنعم تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب، (ص ٢٣٢ - ٢٣٣)، و: (ص ٢١٩)، و د. جابر عصفور: آفاق العصر، (ص ٢٩٠-٢٩١)، و د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر (ص ٤٢-٤٥)، و سيد قطب: النقد الأدبى (ص: ١٥١).

**4- Miriam Cooke; Anatomy of an Egyptian Intellectual: Yahya Haqqi, Washington, D.C.: Published by Three Continents Press Pub. March 1984, SBN: 0894103954.**

**And Review; Journal of Womenin Culture and Society. Volume 28, Issue1, Page 483-492, Sep 2002 .**



# البيئة

## تأسيس نظري

(تمهيد)

أولاً: مفهوم المصطلح:

البيئة (Environment) مصطلح يطلق على "الوسط المادي والاجتماعي الذي يوجد فيه الفرد"<sup>(١)</sup>، ويعنى المحيط، أو الوسط، والبيئة كناية عن مفهوم عام يدل على كافة الظروف والقوى التي تؤثر في المرء عن طريق المنبهات، ويطلق هذا المصطلح أيضاً للدلالة على مجموعة الظواهر (البيولوجية Biological) - أي المتعلقة بعلم الأحياء مثل النزوع العاطفي والتزاوج - و(الكيميائية Chemical) - أي المتعلقة بتحولات المادة - (والفيزيائية Physics) - أي الطبيعيات كالمناخ والضوء - و(الاجتماعية Society) - وهي المتعلقة بالمجتمع وعلاقات الأفراد بداخله - فتلك الظواهر تمارس تأثيرها من الخارج على الكائنات الحية<sup>(٢)</sup>.

فمصطلح البيئة يطلق على "مجموعة العوامل والظروف الخارجية التي تملك تأثيراً في النمو والخصائص"<sup>(٣)</sup>، وتتصل بها، سواء كانت هذه العوامل مادية أم اجتماعية، وبعبارة أخرى: تطلق (البيئة) على المجتمع المحلي<sup>(٤)</sup>، ممثلة في " تلك الشروط الاجتماعية أو الطبيعية في حياة الشعب"<sup>(٥)</sup>.

فالبيئة تتركب من شقين متمازجين هما: العوامل الجغرافية والعوامل الاجتماعية، فالعوامل الجغرافية، من سطح ومناخ، أجزاء من البيئة، ولكنها ليست هي كل البيئة، ويخطئ من يقصر مفهوم البيئة على تلك العوامل الجغرافية<sup>(٦)</sup>، لأن البيئة في حقيقتها مفهوم إنساني عام، وتختلف درجة السيادة بين الشقين، بحسب القيمة

الحضارية للمجتمع، "فالظروف الطبيعية لها السيادة على العوامل الاجتماعية في المجتمعات البدائية، وتقل درجة هذه السيطرة كلما ارتقت المجتمعات، إذ تزداد العوامل الاجتماعية قوة وتأثيراً، إذ أصبح الإنسان سيد نفسه، وسيد وجوده، يسخر ما في الطبيعة لحاجته، حتى إنه يمكن قياس التقدم الحضارى بمحاولات الإنسان للسيطرة على الطبيعة وتسخيرها لغاياته"<sup>(٧)</sup>.

إننا نجد في مفهوم "ملحق التربية" لمصطلح (البيئة) - بأنه يطلق على المجتمع المحلى - قرباً كبيراً من مفهوم المعالجة هنا، ويعامة فالمقصود بالبيئة أنها ذلك الوسط الطبيعي، على فرض أن هذا الوسط من شأنه أن يخلق وسطاً خلقياً، أو بيئة أدبية عن طريق نوع العمل الذى يمارسه أفراد الجماعة، حظهم من الغنى أو الترف أو الفقر...إلخ.

وتبعاً لذلك فإننا إذا أردنا أن نفهم أى أثر أدبى أو أى أديب، أو أى مجموعة من الأدباء، كان علينا أولاً - وقبل كل شيء - أن نتعرف بدقة على الحالة العامة للروح الاجتماعية والعادات الخلقية السائدة فى البيئة التى نحن بصددتها، فالعمل الأدبى ظاهرة طبيعية تحددها مجموعة من العوامل الخارجية، تحديداً صارماً، هذه العوامل هى الحالة العامة للعقلية الجماعية، والعادات السائدة فى المحيط الذى نشأ فيه الأديب، ولهذا يقرر [هيبولت تين "Hippolyte Adolfe Taine"<sup>(٨)</sup>] بعبارة صريحة، أن "ابتكارات المبدع ومشاركات الجمهور الوجدانية، قد تبدو فى الظاهر تلقائية، حرة، وليدة الهوى، وكأنما هى رياح عاصفة.. عارضة.. متقلبة... ولكنها فى الحقيقة - مثلها فى ذلك كتلك الرياح نفسها - إنما تخضع لمجموعة من الشروط المحددة والقوانين الثابتة"<sup>(٩)</sup>.

لكن، هل هذه الشروط والقوانين: محددة فعلاً وثابتة فى العمل الأدبى؟ وهل تكون الخصائص المميزة للأثر الفنى: هى تلك الظروف الخارجية التى أحاطت بعملية نتاجه؟ إننى لو افترضت جدلاً أن عالم الاجتماع قد استطاع أن يتوصل إلى تحديد

شتى العوامل الخارجية، أو الظروف العامة التى أحاطت بتكوين العمل الإبداعي، فإن جانباً كبيراً من الواقعة الجمالية سوف يظل مجهولاً بالنسبة له، ألا وهو نفسية الفنان، وطبيعة عمله الإبداعي، وتبعاً لذلك، فإنه ليس فى وسعى أن أقتصر على القول بأن الفردية الفنية هى مجرد نتاج غير شخصى للبيئة، بمعنى أنه يحمل سمات مبدعه لا سمات البيئة، أو ليس ما يجعل الفنان الملهم أو العبقرى مبدعاً بمعنى الكلمة، إنما هو شخصيته المستقلة وأصالته الذاتية وتميزه عن أفراد المجتمع؛ إذن أفلا يحق لى أن أقول إن تلك الشروط العامة التى وضعها (تين) إنما تعطينا فكرة عامة عن حالة الجمهور، أو متوسط الروح الفنية السائدة؛ ولكنها لا تقدم أية معلومات جديدة عن (سيكولوجية) الفنان، فى حين أن المبدع لا يكون صاحب شخصية فنية إلا إذا بدا مختلفاً عن عامة الناس، متميزاً عن غيره من الفنانين، صاحب جدة وأصالة وطرافة؟<sup>(١٠)</sup>، لهذا نرى "تين" نفسه يحاول أن يدخل فى مفهومه "فردية المبدع"، فيفسر أصالة العبقرى بالرجوع إلى عمله الإبداعي ودراسة تاريخ حياته، وتحليل نوع البيئة التى عاش فيها، واستنباط الطابع الرئيس المميز لشخصيته، وهكذا يستعين "تين" بمنهج استنباطى يقوم بتحليل الشخصية التى يدرسها، محاولاً أن يتعرف على طابعها الخاص، وكأنما هو بإزاء نبات يريد الاهتمام إلى الفصيلة التى ينتمى إليها، حتى يتمكن من تصنيفه، ولا شك أن هذا المنهج الجديد - كما لاحظ (تشارلز لالو)<sup>(١١)</sup> (ch. lala) إنما هو فى صميمه منهج عامى وثيق الصلة بمناهج التصنيف المعروفة فى ميدان العلوم الطبيعية.

أما انشروط العامة التى أشار "تين" إلى أنها تتحكم فى تطور الوقائع الجمالية، وترقى الأعمال الإبداعية فهى بعينها تلك الشروط التى تخضع لها شتى الظواهر البشرية الأخرى، التى هى "الجنس"، أو السلالة، و"البيئة"، أو الوسط الاجتماعى و"العصر"، أو المرحلة التاريخية<sup>(١٢)</sup>، ومعنى هذا أن العمل الإبداعي إنما هو ظاهرة طبيعية، تتكون بطريقة تدريجية فى ذهن إنسان حى ينتمى إلى حضارة بعينها، ومن

ثم فإن هذا العمل لا يخرج عن كونه ناتجاً ضرورياً يمكن فهمه بإرجاعه إلى تلك الشروط الخارجية التي تحكم في عملية تكوينية<sup>(١٣)</sup>، فالقاعدة العامة هنا هي أن الفن والحضارة المعاصرة له، ظاهرتان متوافقتان، فهما ينموان ويتزعرعان ويتطوران ويموتان في وقت واحد، والبيئة - على حد تعبير (هييبولت تين) - هي التي تجلب الفن أو تذهب به، مثلها كمثّل البرودة حين تجلب الندى أو تذهب به بحسب درجة شدتها أو ضعفها<sup>(١٤)</sup>.

فالبينة التي يحيا فيها الإنسان أهمية كبيرة ومؤثرة في سلوكه واتجاهات حياته، فهي الوعاء الذي يتدفق منه ماء الحياة بالنسبة للإنسان، والمقصود بالبيئة هنا: وطن المرء الذي فيه ولد، وإليه ينتمي، وداخله يعيش، فيتكلم بلغته، ويعبر عن إحساسه ووجدانه، ويصور عاداته وتقاليده، ومحاسنه وأمجاده<sup>(١٥)</sup>، فقد أخذ معارفه الأولى وطباعه الأصيلة من بين ربوعه، ومن أفواه قومه وعشيرته، ومن هنا تنشأ أهمية البيئة بالنسبة للفرد والجماعة<sup>(١٦)</sup>، إذ تعد البيئة عاملاً مهماً في تحديد العلاقات الاجتماعية بين الأفراد لأنها تمتد الفرد بالمواد والموارد التي تساعد على مقابلة احتياجاته الطبيعية والمعرفية، وتدفعه إلى التعاون مع الآخرين في سبيل استغلال هذه الموارد<sup>(١٧)</sup>، فمثلاً عن طريق تفاعل الفرد مع البيئة التي يعيش فيها، يتمكن من إنتاج كل ما يعينه في الحياة، فالبينة أثر كبير في تحديد النظم الاجتماعية والتراث الاجتماعي، في أي مجتمع من المجتمعات، هذا التفاعل المتبادل هو ما يطلق عليه علماء الاجتماع علم: "الأيكولوجيا البشرية"<sup>(١٨)</sup>.

وتتشعب عوامل هذه البيئة المؤثرة في الإنسان، فمنها طبيعة بلاده وأحداث السياسة القائمة في المجتمع الذي يعيش فيه، وأحوالها الاقتصادية والديانات المنتشرة في ربوعه والألوان الثقافية والمستوى الحضاري والرقى الفكري في هذا المجتمع<sup>(١٩)</sup>.

كل هذه العوامل تتحد ويستفيد منها الفرد، وتكون لديه المقدرة عن التعبير عنها والتجاوب مع أحداثها، ويعمل الإنسان في الوقت نفسه على إدخال التعديلات



والتنظيمات اللازمة، على البيئة، مثل تطوير بعض العادات بحيث تسير مع التطور وتتكيف مع تكيفه.

فالبيئة والإنسان في تفاعل مستمر، يؤثر كل منهما في الآخر، وذلك يرجع إلى أن الإنسان دائم السعي لتحسين ظروف حياته ومعيشته مستخدماً ذكاءه في تغيير ما يستطيع تغييره من ظروف البيئة لجعلها أكثر نفعاً له، حتى يتوفر الانسجام التام بينه وبينها<sup>(٢٠)</sup>.

### ثانياً: أثر البيئة في الأديب:

للبيئة أثر كبير في الأفراد الذين يعيشون في كنفها، فالرضوخ لهذا الأثر يسمى معاشية، بينما مناوآته والخروج عليه يسمى انحرافاً، ولكي يحدث هذا الأثر في الشخصية لابد من التفاعل بين الذات الإنسانية والظروف الاجتماعية، ولهذا كان من الضروري - حتى يتم التشكيل المثالي للإنسان - أن تكون هناك مطاوعة<sup>(٢١)</sup> ومرونة، تلك المرونة في الشخصية الإنسانية هي التي تتيح لها التأثر والتأثير بحسب الإمكانيات المتاحة.

وقد غُضت الفلسفة القديمة نظرهما عن هذه العملية، إذ نظرت إلى الطبيعة الإنسانية نظرة جامدة غير متطورة فعدتها مفهوماً لا يتغير نتيجة المؤثرات البيئية المختلفة، وجاءت دعوى الغرائز فأكدت هذا المفهوم جموداً وثباتاً بما أضفته على الطبيعة الإنسانية من مكونات "غريزية" يتفق فيها جميع أفراد الجنس البشري، ولا تصيبها آثار البيئة إلا نادراً<sup>(٢٢)</sup>.

والمفهوم الحديث للشخصية الإنسانية ينظر إليها على أنها طيعة مرنة، تتشكل بتفاعلها مع العناصر البيئية المختلفة، من خلال التأثير المتبادل بينهما، أو ما يسمى بمطاوعة الشخصية الإنسانية للظروف البيئية المحيطة بها، وقد استقر مفهوم

المطاوعة فى البحوث الحديثة، من خلال البحوث الكثيرة التى أجريت فى هذا المجال<sup>(٢٣)</sup>، وبذلك تكون الشخصية الإنسانية هى نتاج هذا التفاعل المستمر بين الطبيعة الإنسانية وبين العناصر البيئية المختلفة.

والأديب - بوصفه شخصية اجتماعية واقعة تحت مؤثرات بيئية - هو مجرد إنسان اجتماعى يعيش فى بيئة ذات بعد جمالى وذات صبغة اجتماعية خاصة، ويستجيب لطائفة من المنبهات الفنية المعينة، ويتأثر بمجموعة من التيارات الجمالية السائدة، بحيث إنه لو تغيرت بيئته الاجتماعية لترتب على هذا التغير بالضرورة انقلاب هائل فى نوع نتاجه الفنى<sup>(٢٤)</sup>، فالأديب "إنسان عادى يتميز عن غيره من البشر بدرجة حادة من التوتر الانفعالى يحكمها ويسيطر عليها ذكاء حاد يتحول فى مواقف الانفعال إلى إحساس عميق، فإذا كان الأديب كائنًا بشريًا عاديًا لا يختلف عن البشر العاديين فى النوع، إلا أنه يختلف فى الدرجة، وهذا الفرض يقود بالتبعية إلى افتراض أنه يعيش فى بيئة اجتماعية معينة، وأنه لا يستطيع أن يعيش وحده معزولاً عن الآخرين، وأنه يتبادل الاحتكاك بالآخرين والتعامل معهم، وأن هناك بالضرورة علاقة حتمية تربطه وتربط عمله الفنى بالواقع الذى يعيشه"<sup>(٢٥)</sup>، فالعوامل الثقافية المرتبطة بمجتمع الأديب لها علاقة بالمبدع، وإذا كان المجتمع العام الذى يعيش فيه الأديب له من التأثير عليه، ما يجعله فى كثير من الأحيان أسير مشكلاته، رهين اهتماماته، فإن البيئة الخاصة التى هى جزء مهم من المجتمع، لها من التأثير ما يمكن أن يكون محركاً وموجهاً<sup>(٢٦)</sup>، فلا يمكن إثارة مشكلة القيمة الجمالية للنتاج الأدبى - والإبداعى بعامة - إلا من وجهة نظر اجتماعية، لأن التاريخ الاجتماعى وحده هو الذى يؤثر تأثيراً مباشراً على الإبداع، غير أن الأثر المهم الذى يتركه المجتمع فى الفن لا بد من أن يتم عن طريق وسط اجتماعى متخصص، ومن هنا فإن القيمة الجمالية لا بد من أن تظل بالضرورة قيمة اجتماعية، "حقاً إن الفنان ليجهل القوانين الاجتماعية التى تخضع لها صنعته الفنية، ولكن السر فى ذلك هو أن النظم الجمالية

منتشرة فى أرجاء المجتمع انتشاراً نسبياً، أعنى أنه ليس سمة جماعة محددة تحديداً قانونياً، لتكون هى المكلفة بمراعاة تطبيق تلك النظم<sup>(٢٧)</sup>، وكذلك لعكس اتجاه هذا المعنى قيمة اعتبارية أيضاً، فمن الأدوار المهمة التى يضطلع بها الإبداع، أن يصبح أداة فعالة مستمرة تعدل من سلبيات البيئة الواقعية التى يحيا فى كنفها أفراد المجتمع، أو ترسيخ قيمها الإيجابية، وتطويرها.

ومن هنا نبدأ فى طرح التساؤل الفعلى: هل يكتفى المبدعون بترجمة عقلية شعوبهم؟ إن طبيعة العمل الفنى تؤكد أنه " اختيار من الواقع ، ليس تقليداً له"<sup>(٢٨)</sup>، فالبيئة لها أثر كبير فى توجيه المسار الأدبى، والعمل على نمائه ورفعته، حينما تنهيا له الظروف الملائمة والأوقات المناسبة<sup>(٢٩)</sup>، أفلا يجوز أن يكون من عمل المبدعين -عندئذ- " أن يقوموا بتقوية الصوت الكبير اللانهاى المتعدد، للشعب الذى يغنى على إيقاع واحد من حولهم؟"<sup>(٣٠)</sup>، إن إبداعاتهم فى هذا المجال لا تفعل شيئاً إلا أن تعكس صورة وأثر البيئة التى غمرتهم هم، هذه نظرية تغرى ببساطتها وبتنوع الأمثلة التطبيقية التى يستشهد بها، وبالشعور الذى توحى به حين تشرح الظواهر المختلفة فى سهولة وتجمعها كلها تحت عامل مشترك أعظم.

تأتى هذه النظرية من (مونتسيكو)<sup>(٣١)</sup> الذى أدخل فكرة تأثير المناخ فى العادات والأخلاق، إلى الفكر الحديث. وقد طبقت (مدام دى ستال)<sup>(٣٢)</sup> هذا المبدأ على الأدب، وكتب (بونالد) فى العصر نفسه، يقول: "إن الأدب تعبير عن المجتمع"، ثم نادت الماركسية بنفس الفكرة، و(تين) - على أية حال - هو الذى طرق هذه النظرية بكثير من التوسع والدقة<sup>(٣٣)</sup>.

وقد أتت هذه النظرية بعد سياق ثرى من المحاولات الفلسفية بين أتباع الفلسفة التقليدية وأتباع الفلسفة الفردية، فأتباع فلسفة "دوركايم"<sup>(٣٤)</sup> التقليدية " يرون أن الفرد يتكيف بفعل مجموعته التى يعيش فيها، بما فى كل هذا المعنى من سمو، وهو

يدين لهذه المجموعة بأحسن وأثمن ما يملكه، ومن ثم يدين لها بإبداعه<sup>(٣٥)</sup>، فالفن واقعة إيجابية لها أهميتها في الحياة الاجتماعية، وليس أدل على ما نقول من كون المجتمع نفسه في كل زمان ومكان قد عد الفن وظيفة اجتماعية، فكان يعد الفنانين بمثابة صناع مهرة يحترفون مهنة لها أصولها وقواعدها<sup>(٣٦)</sup>، وهي النظرة نفسها التي عوملت بها الآداب.

ويرى فلاسفة الفردية - على العكس من ذلك - "أن الحياة الاجتماعية ليست إلا تنظيمًا يتصف بالقدرة على الضغط ليظل الأفراد في قبضته، وأنه من الضروري أن تلقى بها جانبًا حتى نحقق وجودنا"<sup>(٣٧)</sup>، وإن كان أثر البيئة قد يطبع العمل الإبداعي بطابع واضح كل الوضوح وعميق غاية العمق إلا أن الإبداع - مع ذلك - هو في صميمه ظاهرة بشرية نبعت عن أصل فردي، ولهذا يقول أحد الفلاسفة "إن الفن يبدأ من الفرد ويعود إلى الفرد"<sup>(٣٨)</sup>.

قد تابع "جان برتليمي" أنصار المدرسة الفردية إذ رأى أن الإبداع الفني "عمل فردي"، والمجتمع هنا - كما هو الشأن في أي مجال آخر - لا يخلق شيئًا، ولكنه يكتفى بالاحتفاظ بالعمل الفني وينقله، وعلى أكثر تقدير، يشحذ قريحة الاختراع والابتكار"<sup>(٣٩)</sup>.

وهذا رأى لا أرى له حصافة أو بُعد نظر، فهو بذرة من بذور فلسفة "القطيعة"، التي نادت بإحداث القطيعة بين المبدع والمجتمع، وبين المبدع والتراث كذلك، في سبيل الترسخ للذات المتكاملة التي تشيد كيانها على أساس الفردية، ومنها بدأت عرى النتاج الإبداعي - التي تربط ما بين المبدع والمبدع والمتلقي - تنفصم شيئًا فشيئًا، حتى انفض الناس في العقود الأخيرة عن سامر الأدب وهجروه إلى مبتدعات أخرى.

نستطيع - بعد استعراض فكرتي الفريقين - أن نقرأ نتائج ذلك فيما يخص الظاهرة الفنية، ونسأل أولاً: هل يعد الإبداع - قبل كل شيء - نتاجًا للجماعة، سواء تم



التعبير عنه مباشرة، مع إغفال اسم مبدعه، أم إن عليه لكى يخرج إلى حيز الوجود أن ينطبع بأسلوب المبدع واسمه، مادام المبدع هو الذى يشكله بنفسه، ويستخدم فيه أدواته هو؟ أم أن العبقرية الإبداعية ميزة خالصة للفرد الذى يخرج كل شئ من صميم أعماقه هو، دون أن يدين بشئ لبيئته أو لمجموعته التى يعيش فيها؟ الحقيقة أن المبدع قد لا يدين لبيئته بمساهماتها فى تشكيل وجدانه، لكنه حتماً يدين لبيئة ما بهذه المساهمة، لأنه لابد وأن يتشكل وجدانه على نحو خاص، من خلال بيئة مؤثرة، تتدخل على نحو ما، فى تنسيق أبعاده الوجدانية، فما الذى يترسخ فى صميم أعماق المبدع غير الأثر الفكرى والثقافى والانطباعى الذى اكتسبه من بيئة ما، ذات أثر قوى، شغلت بهذا الأثر فراغ وجدانه؟.

"إن البيئة بعواملها ومقوماتها الطبيعية والسياسية والاجتماعية والثقافية، تلعب دوراً مهماً فى النص الأدبى، وكذلك فى سلوكيات الأدباء واتجاهاتهم"<sup>(٤٠)</sup> الأدبية والفكرية، بل يتخطى أثرها إلى منطق الإبداع نفسه، فالكاتب مهما بلغت أصالته وعبقريته - "لا يسعه التخلص من آثار البيئة الاجتماعية التى نشأ فيها، ولا نستطيع أن نجد على هذا القول دليلاً أقوى من أفلاطون، وجمهوريته"<sup>(٤١)</sup>، التى قسمها إلى ثلاث طبقات: حكماء يرأسون المدينة، وجند ينوبون عنها، وعمال يوفرون لها وسائل الحياة المادية"<sup>(٤٢)</sup>، فبهذا التقسيم يتضح مدى تأثر أفلاطون بالمجتمع اليونانى، وقيمه الاجتماعية، على الرغم من محاولته للخروج عليه، بل إنه تأثر به ووافقه فى مرطن الاختلاف ذاته، فالعمال فى تنظيم اجتماعى كان يُجمع على أن العمل من اختصاص العبيد، لم يكن بدُّ من أن ينزلوا المنزلة الثالثة، والجند فى بلاد استهدفت لجحافل الفرس وردت بشجاعتها عدوانهم بعد أن هدها فناء محقق، كان من الدُّببى أن ينزلوا منزلة تسمو على منزلة العمال، ويتمتع باحترام المجموع، أما رياسة الدُّببى للمدينة فذلك حلم ذاتى رآه أفلاطون بعين الحكيم المتطلع... وهكذا "لم يكن أفلاطون نفسه فوق بيئته أو نائياً عنها"<sup>(٤٣)</sup>، بل اتضح مدى تأثره بها.

هنا نتجلى مسألة أخرى، تبحث فى اتجاه دراسة هذا الإبداع، فـ"هيبولت تين" يرى أن الطريقة الحديثة التى يحاول اتباعها تنحصر فى النظر إلى الأعمال الإبداعية، بوصفها حقائق ومنتجات يجب تحديد صفاتها والبحث عن مسبباتها<sup>(٤٤)</sup>...، ولكن العمل الإبداعى شأنه شأن الحقائق الأخرى - ليس منعزلاً، بل إنه يرتبط بألف حقيقة أخرى تحدد حضارة ما وثقافة ما...، ويرتبط اختصاراً "بمجموعة عوامل يعتمد عليها وتشرح مغزاه"، ولكى نفهم العمل الفن، أو فناً ما، أو مجموعة من المبدعين، يجب أن تتمثل لدينا فى دقة تامة، الحالة العامة للتفكير وعادات العصر الذى ينتمون إليه لأنهم يرتبطون ارتباطاً وثيقاً بهذه الملامح، ويتحدد العمل الإبداعى بمجموعة ملامح، منها: الحالة الفكرية العامة للمجتمع والعادات المحيطة<sup>(٤٥)</sup>، تلك التى ترجع إلى عوامل أخرى، و"تين" إذ يوضح نظريته، يصدر القانون الشهير القائل بأن "ثلاثة عوامل، أو أسباب، تتعاون فى إيجاد الحالة المعنوية الأولية، أو ما سماه بدرجة الحرارة الأدبية والخلقية *Temperature Morale*، وهذه الأسباب هى: "الجنس والبيئة والعصر"، فالجنس: هو الحقيقة العضوية الموروثة، أى الاستعدادات الطبيعية التى يأتى بها الإنسان معه، تلك التى تؤثر، فى أن واحد، فى العادات وفى الإبداع.

### ثالثاً: التصوير الأدبى للبيئة:

يعد المجتمع - وموقف الفن منه - بمثابة الأصل الذى صدرت عنه الفنون، والغاية التى يهدف إليها الإبداع الأصيل، فالفن الحقيقى، إنما هو ذلك الذى يستدرجنا إلى مجتمع جديد نمتزج به تماماً، فتصبح ألامه ألامنا، ولذاته لذاتنا، وعواطفه عواطفنا، وقيمه قيمنا، ومصيره مصيرنا... هذا هو ما نلمسه فيما عرضه يحيى حقى من بيئات صريحة أو ضمنية، تنوعت بتنوع معاشاته، والتزمت جميعها بصدق المعالجة والذوبان فى تلك المجتمعات تارة، وإظهار سلبياتها تارة أخرى، فى تعامله مع البيئة: مظهرية أو ضمنية، فمنهج أى عمل أدبى ينطوى على مستويين تكوينيين حتميين<sup>(٤٦)</sup>، هما:

(١) البلاغ المظهرى: الذى يعنى ظاهر الخبر المصوغ لعرضه على الجمهور، أى المستوى الأولى للتعبير الأدبى، وهو مستوى الشكل البنائى للنص.

(٢) الإبلاغ الجوهرى، المضمونى: وهو مستوى الإيحاء والعمق، أو ما سماه الإمام عبد القاهر الجرجانى "معنى المعنى"<sup>(٤٧)</sup>، إذ ينقل من خلاله، الأديب، مضمون النص أو دلالاته، أو العبرة التى يحاول نقلها إلى المتلقين، وإقناعهم بها، وهو المستوى المركب من مستويات التعبير الأدبى.

والبلاغ والإبلاغ إشكاليتان فى النقد الحديث أشبه باللفظ والمعنى، فالأدب (بلاغ) لأنه يعرض واقعاً معيناً تحدده أطر وإشكالات واقعية ملموسة ومضبوطة بأبعاد اجتماعية مألوفة، أو قابلة للمنطقة [بمعنى إخضاعها للتقبل أو التفسير المنطقى]، كذلك هو (إبلاغ) لأنه يعرض هذا الواقع بطريقته الخاصة، ويكشف عما يعتمل داخله من مضامين فكرية أو نفسية أو اجتماعية<sup>(٤٨)</sup>.

وعندما حاولت تطبيق هذه الرؤية - التى تستمد جذورها النقدية من قضية الشكل والمضمون - على البيئة فى أدب يحيى حقى، وجدت أنه سيكون بمقدورى تحديد نوعين رئيسيين للبيئة، يتمثلان فى "المظهر البيئى المستقر، أو المتتابع"<sup>(٤٩)</sup>، ولى أن ألتمسهما من خلال دراسة الإطار البيئى الذى أخضعه الكاتب للعرض الوصفى فى كتاباته على مستويين، هما المذكرات الشخصية والتعليقات، ثم التصوير القصصى، وتنقسم تلك البيئات بحسب تناوله لها إلى جدولين كبيرين. هما:

### (أولاً) الطبيعة الساكنة:

هى مجموعة الظواهر والمظاهر<sup>(٥٠)</sup> الاجتماعية الثابتة، وتتمثل فى المظهر المستقر، مثل المناخ والطبيعة والهيكل المدنى أو القروى، من بنايات وحقول ووديان وأنهار ومصانع ومناجم... إلخ.

## (ثانياً) الطبيعة المتحركة:

إذا كانت البيئة الساكنة هي التي تمثل الشكل البيئي، فإن البيئة المتحركة هي المستوى الضمني الذي يشتمل عليه هذا الشكل البيئي، وهي المظهر الحركي الذي يدور بداخل البيئات الساكنة، مصطبغاً بمقوماتها، كالعادات والتقاليد والخلق، والخصائص الاجتماعية، ويدخل في هذا الإطار الأسرة والأصدقاء وزملاء العمل والجوار<sup>(٥١)</sup>، وغيرها من الأصناف والعناصر البيئية القابلة للتغير المرن - مضموناً - بنفس معطياتها المظهرية.

النوع الأول يمثل البيئة المكانية للعمل الأدبي، ويمكن تسميته بـ "البيئة المجتمعية"، بينما يمثل النوع الثاني حركة الزمن والتاريخ والحياة وتطورها داخل العمل، وهو ما يسمى "البيئة الاجتماعية".

وقد وقف أدب يحيى حقي بين هذين النوعين، يمزجهما ويتنقى أزاميرهما، فيضفرها في أعمال وصفية عميقة، ذات رؤى فلسفية ورمزية تدعم بنيتها الاجتماعية المحققة للنوع التجنيسي للأدب الذي يعبر به عنها، وهو "الأدب الاجتماعي"، الذي يرتبط بالواقع الاجتماعي بشكل واسع وعميق، وهذا النوع من أساليب الكتابة الأدبية يضع كاتبه في معاناة كبيرة عندما يحاول الاقتراب من واقعه والتعرف عليه، وقد تتفاقم هذه المعاناة، فيجد الكاتب نفسه قد وقع في حرج أمس، عندما يتعرض لمعالجة مشكلة "المكان"، وينبع حرج الروائي من تحوله إلى إنسان يعيش في المدينة سواء كان يعيش فيها من البداية، أم نزح إليها من الريف ليتثقف ثم يعمل، ولا يبقى له من الغربة إلا ذكريات الطفولة.. والكتاب الذين يريدون التخلص من هذا الحرج يكتبون عن المدينة لأنها عالمهم، أما الذين يتورطون في الحديث عن القرية والفلاح، وهو موضوع حساس اجتماعياً وسياسياً، فبعضهم يحمل له حماسة رومانسية، وبعضهم الآخر من واجبه تعليم مواطنيه الجهال، والقليل منهم من يستطيع رؤية هذا العالم



حقاً<sup>(٥٢)</sup>، وقد كان ليحيى حقى دور كبير بين القلة الذين استطاعوا التعرف إلى هذا العالم من الداخل ، وفهم نفسيته والمداخلة معه إحساساً وفكراً وتوجهاً، إذ صَوَّر مشكلات هذا الواقع وهمومه على مستوى طبقة اجتماعية كاملة: وليس على مستوى الفرد، " فالشخصية فيها لا تمثل فرداً يعيش أزمته الخاصة وهمومه الذاتية، بعيداً عن التفاعل مع أحداث البيئة الاجتماعية والتأثر بها، وإنما هى أقرب إلى النموذج الاجتماعى الذى يحمل خصائص طبقة اجتماعية بذاتها، ويعبر عن أفكارها وقيمها"<sup>(٥٣)</sup>، تلك الأفكار والقيم التى انتقاها من المجتمع والبيئة التى عاش فيها أو عايشها، فخالطت نفسه وامتزجت بها امتزاجاً شديداً قبل نقلها إلى القراء، فالتجربة الفردية للأديب لا تنفصل بأية حال عن التجربة الجماعية عنده، فتاريخ المبدع [بما فيه من ذكريات خضوع أو تسليم أو تمرد] إنما هو تأريخ علاقاته بوصفه فرداً، بالبيئة الاجتماعية التى عاش فى كنفها، يستوى فى ذلك أن يكون موقف المبدع من المجتمع هو موقف المتقبل الذى يخضع خضوعاً مباشراً لآثار البيئة والتربية الاجتماعية، أم موقف المتمرد الذى يعارض تلك التأثيرات الجماعية ويحاول أن يستجيب لها، على سبيل المعارضة أو رد الفعل، وهكذا تصبح الآثار الأدبية هى الشاهد التاريخى الذى يروى لنا أنماط العلاقات الجدلية [الديالكتيكية] التى قامت بين الفرد والجماعة بوصفه مجرد حصيلة لاحتكاك الفرد بالبيئة، واستجابته لها، وتأثره بها، وتناغمه معها"<sup>(٥٤)</sup>.

وعلى الرغم من تقارب الأساليب الفنية لدى كُتَّاب الأدب الاجتماعى، إلا أنه بدا واضحاً إيثار كل منهم لنوع خاص من قضايا المجتمع ومشكلاته، ألحت عليه واستحوذت على اهتمامه الفنى، فلم يحصر يحيى حقى نفسه فى عالم الطبقة الوسطى، فى المدينة، أو يقتصر على رؤية العالم عبر منظورها الطبقي، على العكس من معظم معاصريه، ولكنه حاول أن يقدم - إلى جانب شرائحها المتعددة - أبناء القاع الاجتماعى فى المدينة والقرية على السواء، فحفل عالمه الأدبى بالعديد من النماذج البشرية المقهورة، والثرية فى إنسانيتها أو تجربتها، على الرغم من هامشيتها

الاجتماعية بصورة يعد معها عالمه من أوسع العوالم القصصية رقعة، إذ نجد فيه العديد من شرائح الطبقة الوسطى المصرية - فى أواسط هذا القرن - ونماذجها الدالة والمأساوية معا<sup>(٥٥)</sup>، ولم يكن يحيى حقى سطحيا فى ذلك، بل غاص إلى أعماق المجتمع ليكشف عن الأسرار الخاصة، والخالصة فى تكوين الخصائص الاجتماعية لبيئات مصر التى عايشها فى الصعيد أو الدلتا أو القاهرة - "البيئة: الأم" بالنسبة له - فقد ركز تصويره لتلك المعاشات، جغرافيا، حول محورين أساسيين، أولهما: القرية المصرية، فى الصعيد بخاصة، وثانيهما: حى السيدة زينب الشعبى، "ومن خلال هذين المحورين استطاع أن يقطر بالفن روح مصر، وأن يسبر تيارات حياتها الدنيا: اجتماعيا وروحيا وفلسفيا، فى المدينة والقرية على السواء"<sup>(٥٦)</sup>، لأنه أخلص - أيما إخلاص - لهذه البيئات، إذ ظل مخلصا مغرما بها حتى فى مغترب عمله بالخارج، فيذكر أنه كتب معظم كتاباته عن الصعيد، أو البيئات الشعبية الأخرى، وهو خارج مصر، وقد بدا واضحا هذا الأمر، الذى أفاد فى الوقت نفسه الكاتب، إذ أتيح له الرصد المستوعب، من الخارج، فى الوقت الذى يحتفظ فيه بتشكيل حيادى حر ودقيق للبنية الداخلية للبيئة التى يعرض لها نون الخضوع لسيطرة الانفعال الوقتى، وهو أمر عاد على أدبه بخصيصة تكاد تتلاشى عند غيره من الكتّاب، إذ أتيح له الاندماج فى البيئة، ثم التسامى عنها، ورؤيتها من الخارج، فلمس سر تركيبها الداخلى وبواطنه فى حيادية المتأمل، ثم أحاط بكيانها الهيكلى، ووجهة نظر الكيانات المجاورة لها.

وسوف أحاول فى هذا الجزء رصد المظاهر البيئية وما يرتبط بها من أنماط فى أدب يحيى حقى، فأبدأ بالوصف البيئى الذى تتراكم فى تضاعيفه البيئة الساكنة بنمطيتها: الريفى والمدنى، وكيفية تقديم يحيى حقى لكل منهما فى كتاباته الأدبية.

## إحالات وأسانيد:

١- صلاح العرب عبدالجواد، وبرلنته إبراهيم على: ملحق التربية [إعداد]، (ص ١١)، فى كُتَاب "التربية" وزارة التربية والتعليم، القاهرة ١٩٩٠ - ١٩٩١م [د. منير كامل، ومحمد الهمشرى، مراجعة د. محمد محمود رضوان: التربية، القاهرة: دار السنة المحمدية للطباعة والنشر- ١٩٩١م].

٢- انظر، د. أسعد رزوق: موسوعة علم النفس، (ص: ٦١٠)، مراجعة د. عبد الله الدايم، ط ١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٧م.

3- Michael West; The New Method English Dictionary, longman 1983, p. 109 .

٤- ملحق التربية، (ص: ١١).

5- Active Study Dictionary, London: longman, 1987, p. 200

٦- ملحق التربية، (ص: ١١).

٧- السابق نفسه، وقد أشارت الباحثة الاجتماعية السيدة فرجينيا هيلد فى كُتَابها "المعايير المعنوية / والأخلاقية: الحرب.. البيئة"، إلى أن تحول النظر إلى البيئة من نمط (الأم / الأرض) إلى نمط جنسى هو (الأرض / المرأة) وشرعت المجتمعات خلال القرن السابع عشر بالنظر إلى البيئة كامرأة يجب عليها أن تظل خاضعة لسيدها، [انظر، فرجينيا هيلد: المعايير، دار مير، موسكو ١٩٩٨م (ص: ٧٣-٨٢) وقد ترجم الدكتور أحمد جابر أبو زيد الفصل المتعلق بهذه النظرة، فى: مجلة المعرفة، السنة السابعة والثلاثون - العدد ٤١٧، دمشق: وزارة الثقافة، يونيو ١٩٩٨م (ص: ١٥١)].

٨- "هيبولت أدولف تين"، (١٨٢٨-١٨٩٣م) فيلسوف وناقد ومؤرخ فرنسى، أبرز التأثير المتبادل بين العوامل المادية والعوامل النفسية فى تطور الإنسان،

وأدخل قواعد البحث العلمى فى دراسة الأدب والتأريخ والفن، كما زود الحركة الطبيعية فى الأدب بأساسها النظرى، ومن أهم أعماله: "مقالات فى النقد والتاريخ" (١٨٥٨م)، و"تاريخ الأدب الإنجليزى" (١٨٦٣-١٨٦٤م).

٩- د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، (ص ٩٨) مكتبة مصر بالفجالة، [د. ت].

١٠- انظر مناقشة الباحث لمفهوم الحداثة وما تفرع عنها من مصطلحات: "الجدّة" و"الأصالة"، و"المعاصرة". وغيرها، فى كتاب: ظواهر فنية...، (ص: ١٨)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٦م.

١١- انظر مشكلة الفن، (ص: ١٠٠).

١٢- انظر، د. شوقي ضيف: فى النقد الأدبى، (ص: ٣٨)، ط٧ - دار المعارف، القاهرة ١٩٨٨م.

١٣- انظر، د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، (ص: ٩٨).

١٤- د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، (ص: ٩٩).

١٥- د. تمساح على أحمد نحيلة: البيئات المختلفة وأثرها فى الأدب العربى، (ص: ٦)، ط١ - دار الطباعة المحمدية، القاهرة ١٩٨٧م.

١٦- د. تمساح : البيئات المختلفة...، (ص: ٧).

١٧- د. صلاح العبد: علم الاجتماع التطبيقى، (ص ٢٨) دار التعاون، القاهرة، ١٩٧٢

١٨- الأيكولوجيا البشرية HumanEchology هو العلم الذى يعنى بالعلاقات المتبادلة الناتجة عن تفاعل الإنسان مع البيئة التى يعيش فيها، بحيث يتضح فيها أثره وينعكس عليه أثرها، فالإنسان يتأثر بالبيئة التى يعيش فيها



ويتكيف بها طبيعيا (وببيولوجيا) واجتماعيا ومعرفيا، كما يتلاءم مع قيمها [انظر، د. صلاح العبد: علم الاجتماع التطبيقي، (ص: ٢٨)، وإيكه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، ترجمة: د. محمد الجوهري، ود. حسن الشامي، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٢م (مادة الجغرافيا البشرية، ص: ١٧٠، وما بعدها)]، وقد عرف المعجم الديموجرافى علم البيئة البشرية بأنه اصطلاح يدل على الدراسات الخاصة بالعلاقات بين التنظيم الاجتماعى والثقافة - من ناحية - وبين البيئة الطبيعية والتكنولوجيا من ناحية أخرى، فهو مجموع الأساليب الفنية التى يمارسها الناس فى أعمالهم [المعجم الديموجرافى المتعدد اللغات، المجلد العربى، (ص: ١٨) وزارة الثقافة، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧م]، ويعد أبو عثمان الجاحظ (ت - ٢٥٥هـ) مؤسساً لهذا العلم [انظر، د. أحمد محمد عوف: صناع الحضارة العلمية فى الإسلام، (٣٧/٢) هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٧م].

١٩ - انظر، د. سليمان حزين: حضارة مصر، (ص: ٩٤)، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٥م.

٢٠ - د. العبد: علم الاجتماع التطبيقي، (ص: ٢٨).

٢١ - د. محمد لبيب النجیحى: الأسس الاجتماعية للتربية، (ص: ٦١)، ط ٤ - مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧١م.

٢٢ - د. محمد لبيب النجیحى: الأسس الاجتماعية للتربية، (ص: ٥٥).

٢٣ - د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى، (ص: ٣٥١)، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٥٥م.

٢٤ - د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، (ص: ١٢١).

٢٥ - د. عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، (ص: ١٥)، ط ٢ - دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩م.

- ٢٦ - انظر، د. مصرى حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، (ص: ١٤)، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٧٩م، وانظر، د. عبد العزيز شرف "سندباد": محمد حسين هيكل والفكر القومى المصرى، (ص: ١٧) قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٦م.
- ٢٧ - مشكلة الفن، (ص ١٢١).
- ٢٨ - د. عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، (ص: ٢٧).
- ٢٩ - د. تمساح: البيئات المختلفة...، (ص ٣).
- ٣٠ - جان برتليمى: بحث فى علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، (ص: ٣٥)، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٠م.
- ٣١ - "مونتسكيو" (١٦٨٩-١٧٥٥م) Monteskuieu من كبار أساتذة القانون الفرنسيين من أشهر أعماله "روح القوانين".
- ٣٢ - آن لويس نكر A.L.Necker (١٩٦٦ - ١٨١٧م) مدام دي ستال MmeDeStael من الأدبيات والكاتبات الاجتماعيات الفرنسيات المشهورات.
- ٣٣ - جان برتليمى: بحث فى علم الجمال، (ص: ٣٥).
- ٣٤ - إميل دوركايم (١٨٥٨ - ١٩١٧م) EmileDurkheim، أحد علماء الاجتماع الفرنسيين، تمثل أعماله اتجاهاً متميزاً ومؤثراً فى النظريات الاجتماعية.
- ٣٥ - جان برتليمى: بحث فى علم الجمال، (ص: ٢٣).
- ٣٦ - د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، (ص: ٨٥).
- ٣٧ - جان برتليمى: بحث فى علم الجمال، (ص: ٢٣).
- ٣٨ - د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، (ص: ٩٠).

- ٣٩ - برتليمي: علم الجمال، (ص: ٢٣).
- ٤٠ - د. تمساح: البيئات المختلفة...، (ص: ٣ - ٤).
- ٤١ - عثمان نويه: حيرة الأدب في عصر العلم، (ص: ٥٠)، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٩م.
- ٤٢ - انظر، أفلاطون: الجمهورية، ترجمة د. فؤاد زكريا، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٨٥م (مواضع مختلفة)، وانظر، أرنتس باركر: النظرية السياسية عند اليونان (٦٨٦١/٢)، ترجمة لويس إسكندر، مؤسسة سجل العرب، القاهرة ١٩٦٦م، ود. إمام عبد الفتاح: أفلاطون والمرأة، (ص: ٥٢)، حوليات كلية الآداب ج الكويت ١٩٨٦م (حولية: ١٢، الرسالة: ٧٥) وما بعدها .
- ٤٣ - عثمان نويه: حيرة الأدب في عصر العلم، (ص: ٥٠).
- ٤٤ - انظر، برتليمي: علم الجمال، (ص: ٢٢).
- ٤٥ - انظر، برتليمي: علم الجمال، (ص: ٣٥).
- ٤٦ - استقيت هذه المفاهيم من الصراع بين أنصار مذهب "المنهج الوظيفي" للنص الأدبي وهو مذهب مجاوز للبنائية، وأنصار فلاسفة المنهج التوليدي الذين يميلون إلى وصف النصوص الأدبية بأنها نظام لغوي، [انظر، د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، (ص: ٤٨-٤٩)، و (ص: ٧٣-٧٤) الكويت، عالم المعرفة ١٩٩٢م] .
- ٤٧ - انظر، الباحث - نقد البنية عند عبد القاهر الجرجاني، (ص: ٤١٩)، مجلة "علامات في النقد، ج: ٢٣، مج: ٦، (الناشر: النادي الأدبي الثقافي بجدة) نو القعدة ١٤١٧هـ - مارس ١٩٩٧م.
- ٤٨ - ذهب (تزفيتان تودوروف) إلى التمييز بين المظهر Discours، والوظيفي Historire، انظر، محمد رشيد ثابت: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي (ص: ٢٥)، ط٢- الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٨٢م.

٤٩ - انظر: د.صلاح عبدالحافظ: الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره (١/ ١٠٦).

٥٠ - الظاهرة: هي استثناء نمط ما منظوراً إليه من حيث كونه كلياً، بنية ومضموناً معاً. أما المظهر فهو الهيكل الخارجى منظوراً إليه كشكل دون اهتمام بالمحتوى المضمونى داخله.

٥١ - انظر، النجى: أسس التربية الاجتماعية (ص: ١٢٢-و: ١٣٧).

٥٢ - د. عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، (ص: ٤١).

٥٣ - د. شفيق السيد: اتجاهات الرواية المصرية، (ص: ٩٦)، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٨م.

٥٤ - د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، (ص: ١٠٨-١٠٩).

٥٥ - انظر، د.صبرى حافظ: حصاد العين الهادئة، مجلة إبداع، السنة الأولى، العدد/٩، (ص: ٢٦).

٥٦ - د.صبرى حافظ: حصاد العين الهادئة، مجلة إبداع (س١، ع٩، ص: ٢٦).

## ما قبل وما بعد

## مرحلة الصعيد

### الوصف البيئي:

أدب يحيى حقى أدب اجتماعى يحاول تصوير قطاع من المجتمع المصرى فى بيئاته المختلفة والمنوعة، داخل إطار تاريخى صريح أو ضمنى، أو فى حل من ذلك الإطار أحياناً، ويتناول بالتحليل نماذج بيئية من خلال تلك الشخصيات التى يقدمها، كما يتناول بالوصف أماكنه وهيئته الاجتماعية، وهو أيضاً يقف أمام التحولات الحضارية والمتغيرات الاجتماعية، متأملاً راصداً، يتعمق فى تحليل البيئات الساكنة ليصفها وصفاً رأسياً<sup>(١)</sup>، يقدم من خلاله صورة اجتماعية ناصعة فى تجربة إنسانية أو اجتماعية، ذات نمط ثرى الدلالة والإيحاء، أو يرصد حركة بيئية من خلال رصدها رصداً أفقياً فى تصاعدها الدرامى، فقد عاش يحيى حقى متنقلاً بين بيئات شديدة التنوع والاختلاف، بل والتناقض أحياناً، وقد أفاد من كل تلك البيئات، بوعى وعمق انعكسا على ما يقدمه فى أعماله من صور بيئية، فالصورة البيئية التى يعبر عنها يحيى حقى، ماثلة بوضوح المعيشة فى ذهنه، بكل ما تشتمل عليه من قضايا اجتماعية وتحولات حياتية، ومتغيرات حضارية، فكل ذلك يمزجه بقضاياها التى يعبر عنها من وجهة نظر شخصية، ذات عمق ثقافى وخبرة إنسانية بالغة، فعالج يحيى حقى الحياة فى المدينة، كما عالج الحياة فى الريف وطرح قضايا الحياة فى البيئات الشعبية، كما طرح قضايا أخرى موازية، استمدتها من بيئات (برجوازية)<sup>(٢)</sup>، أو (أرستقراطية)<sup>(٣)</sup>، وإن كان تناولها للمدينة قد اختلف عن تناوله للريف، ففي الريف



نظر نظرات المراقب من الخارج، مهما حاول التعمق فى بيئاته وتجاربه، بينما هو فى كتاباته عن المدينة نظر إلى كل طبقة من الطبقات، التى تعرض لتقديمها، نظرة شاملة من الخارج، وأخرى فاحصة من الداخل، فيها فهم الخير المعاش أكثر من انطباعات الرقيب الطارئ، ففى كتاباته عن الصعيد قدم شريحة واحدة هى (المجتمع)، وكل كتاباته تدور فى فلك استكمال صورة ذلك المجتمع المدهش، أما كتاباته عن المدينة فقد قدم من خلالها الطبقة الصغيرة ممثلة فى العائلة أو الأسرة، والطبقة الكبيرة ممثلة فى بيئة اجتماعية كاملة.

ولعل أهم ما يلفت النظر فى نتاج يحيى حقى بعامة، أن الشريحة الاجتماعية التى عنى بها، وتوفر على تصويرها كانت هى الطبقة الكادحة المطحونة بمستوياتها المختلفة، من بين طبقات المجتمع المصرى، من خلال نماذج بيئية مجردة أكثر منها بيئة بعينها، حتى أننا - فى بعض الحالات - على الرغم من وجود تصريح محدد باسم بيئة معينة، إلا أننا نشعر بأن بيئة "كوم النحل" مثلاً، فى رواية "البوسطجى"<sup>(٤)</sup>، بيئة مثالية، لعرض قسوة الصعيد، فهو يركن إلى بيئات شبه مثالية، الأمر الذى يحول البيئة المجهرية الصغيرة إلى بيئة تمثل تمثيلاً دقيقاً البيئة الرئيسة التى تنطلق منها، أو تلتقى بها فى خصيصة ذات عمق، وجدير بالذكر أن يحيى حقى بلغت درجة ارتباطه بالشعب المصرى أن حول البيئة إلى "شعبيات"، إما ريف أو مدينة...، وهو عند تعرضه للبيئة الحضرية فى المدينة، نراه يختار منها الجانب الشعبى غالباً، أو إظهار الانتقاد اللاذع من الجوانب الأخرى وسلبياتها، وهو فى ذلك يتماس مع نظرية (هيبولت تين) التى ترى من بين فرضياتها أن "فى كل مجتمع أنواعاً من الناس، وفى كل نوع أناساً متشابهين فيما بينهم: يتحدثون فى أحوال ميلادهم ونشأتهم، ويتفقون فى مصالحهم وحاجاتهم وأنواقهم وعاداتهم وثقافتهم، كما يتفقون فى بواطنهم، فإذا رأى المرء واحداً منهم فقد رأى جميعاً"<sup>(٥)</sup>، ومن أقطاب هذا الاتجاه فى فرنسا: (بلزاك)، ثم (جول رومان)، ومن بعدهما فى إنجلترا (أرنولد بينيت)، و(جالسورثى)<sup>(٦)</sup>.

ولعل وراء اختيار يحيى حقى لهذا التوجه "الشعبي"، أو "الإنساني"، ما يتمتع به من معرفته الدقيقة بأحوال تلك الطبقة، وخبرته العميقة بعاداتها وتقاليدها، لنشأته الأولى، فى حى السيدة زينب، ثم تنقله مع الأسرة فى أحياء أخرى، هى شعبية أيضاً. وسوف نُعنى فيما يلى بعرض الأنماط البيئية التى رصدها يحيى حقى فى وصفه لما تناوله من بيئات ريفية، من خلال جدولين رئيسيين، هما: الدلتا والصعيد، ونتجاوز الدلتا لنخلص للبحث عن بيئة الصعيد فى أدب يحيى حقى، وما ينطوى تحت هذا الجدول من تيارات بيئية جديرة بالرصد والتسجيل والمدارسة<sup>(٧)</sup>.

### الريف فى أدب يحيى حقى:

الصفات العامة للمجتمع الريفي تكاد تنحصر فى أن تلك المجتمعات يعيش فيها زُراع، مستقرون يخططون وينظمون أعمالهم، ومتكيفون مع قوانين الطبيعة، وأخذون فى حساباتهم مواسم الحصاد: المادى والمعنوى بأنماطهما النفسية والمعرفية والاجتماعية، فطموحاتهم محدودة تكاد تقتصر على الضرورى، وهم يتجاوزون خيبة الأمل ويستخلصون منها حكمة عملية تخفف عنهم متاعبهم، فمهما كان العمل قاسياً إلا أن الغلة التى لا تكفى لإغنائهم، قادرة على حمايتهم من المجاعة<sup>(٨)</sup>.

وعلى الرغم مما يظهر من تسلط الظروف على الريفيين فى كتابات يحيى حقى، فهى تفرض عليهم الخضوع للاستغلال والرق، إلا أنه "من الغريب حقاً، أن يتقبل أى من البشر ذلك كله دون شكوى، أو قلق أو ملل، بل يتجاوز ذلك، إذ يكفى الفلاح فى ريف مصر بعامة أن يعيش فى طبيعتها الأسرة الجميلة حتى يكون عبداً قانعاً راضياً صبوراً مستغنياً عن كل شئ: الطعام والشراب والدواء والعلم، لأنه يجد عزاءه الكامل فى الطبيعة"<sup>(٩)</sup>.

فالريفيون كما صورهم يحيى حقى، ليسوا نمطاً كئيباً من الشعب، إنما هم فى الغالب سعداء مطمئنون قانعون، لأنهم لا يتطلعون إلى حياة أفضل، ويجهلون ما

تسميه الحضارة الغربية " اللاد رضا " (أى: القنوط)، فَهْمٌ لا يعانون، لأنهم بعيدون عن التوترات النفسية الناجمة عن الاحتكاك التطلعي بالآخرين، ولهم من خلق التسامح ما يُفَرِّج عنهم تَوَثُّراتهم، إنه مجتمع تسوده العلاقات الأولية، هذه العلاقات المنبثقة أساساً من حياة الريف، كما تسوده الرقابة الأولية حيث الأفراد معروفون للجميع، وتقوم فيه الاتصالات والتفاعلات الاجتماعية بين الأفراد على أساس البعد أو القرب العشائريين، فأهل الريف أكثر تجانساً من غيرهم، ولهم خصائص نفسية تميزهم عن الحضريين، منها: التمسك بالقواعد الأصيلة للسلوك الجمعي، والعرف، وهم أكثر إيماناً بالقضاء والقدر<sup>(١٠)</sup>، لدرجة تطور معها هذا الإيمان الغريزي إلى نوع من الاستسلام السلبي لكل شيء بونهما - القضاء والقدر - فمعظم النماذج الريفية التي عرضها يحيى حقى فى كتاباته، وسمها طابع الاستسلام القدرى لما فرض عليها، فى سلبية لا تتحرك فيها يد للتغيير، ولا تحلم نفس بإمكانية ذلك التغيير، فهذه البيئات تسكنها أنماط من البشر لا يملكون من أمر أنفسهم ومصائرهم شيئاً، لا تحدث المشاكل التي يتعرضون لها، أى رد فعل عندهم، حتى لو كان غضباً مكتوماً، أو ألماً مكبوتاً، سوى رد الفعل التقليدى، وهو القتل بوصفه تقليداً أو من أجل التقاليد، أو نقيضه وهو الخوف والانطواء والعزلة، ويعيش هؤلاء حياتهم فى أتون الألم وهم لا يدرون أنهم يتألمون، ولا يحتج على هذا الوضع الإنسانى الشاذ، إلا وافد طارئ على الريف وبيئته.

كل ذلك نقيض لخصائص المجتمع المدنى الذى يبرز الفردية وسرعة التحرك الاجتماعى، وعدم التجانس وتمزق العلاقات الروحية على نحو ما سيرد فى الجزء التالى الخاص بالمدينة، لكن هذا لم يمنع اعتداد يحيى حقى بالقرية المصرية والنظر إليها بوصفها نواة للمجتمع<sup>(١١)</sup>.

ومن أهم ما نلاحظه عند يحيى حقى أنه ينقل لنا بعرضه للنمط الذى يتناوله، عِبْرَة أو خصيصة، أو يسجل اتجاهها ما، على سبيل التأريخ له أو إبراز قصوره.

ولعل انتقاله إلى الصعيد وغيره من القرى المصرية، جعله يتصل بالناس وبالطبيعة، والفلاح المصرى، اتصالاً إيجابياً على نحو ما، ساعد فى أن تنطبع فى ذهنه صور المرئيات على طبيعتها وفى حقيقتها من غير مكملات من خارج موضوعها (رتوش)، أو ألوان زاهية براقّة، فنقل على الورق هذه الصورة فى شكل قصص قصيرة أو رواية، أو سيرة ذاتية، أو صورة قلمية، أو غير ذلك.. حريصاً على الأمانة فى النقل عن الواقع، وكثيراً ما كان يقول عن قصصه تلك، "إنها موجودة"، كما أكد ذلك فى تقديمه لقصة (قهوة ديمترى) التى استمد إطارها من ريف الشمال، فيقول عن "إنها موجودة فى مديرية الغربية" (١٢).

معظم تلك البيئات الريفية التى تناولها يحيى حقى نلاحظ أنها مستمدة من الصعيد على وجه التخصيص، وليس من حظ كبير لما دونه من بيئات - بالمعنى المكمّل للبيئة - فى كتاباته، كما يتضح عنده انعدام التفاعل الحقيقى مع طبيعة الحياة فى ريف الدلتا، مقابل التفاعل القشرى الظاهرى محبة أو مقتاً، مع ريف الصعيد، ومرد ذلك إلى أن يحيى حقى لم يعيش فى أى من الريفين طفلاً، بل كانت حياته فيهما فى مراحل زمنية متأخرة بعض الشيء، بعد اكتمال وجدانه ونضج رؤيته للواقع المحيط به من ناحية، ومن ناحية أخرى جاء الريف، فى الدلتا أو الصعيد، ليُمثّل انهيئاً لكل طموحات وتطلعات يحيى حقى العملية، فلم يكن مهاد الحياة فى الريف ودوداً، ولم يكن يحيى حقى نفسه على استعداد لتطبيع علاقته بالريف، أما ما ظهر فى أسلوبه من سمات الشفقة والمحبة، فى (خليها على الله)، فإنما يرجع إلى أنها ذكريات كتبت بعد سنوات طويلة من تركه ذلك المكان - الصعيد - بعد أن نجا من أتونه وانفك عن ريقته، وعلى الرغم من ذلك، فطابع التوتر والعداء يسم نظرتة إلى ذلك الواقع الذى عاشه، ثم نقله إلى القراء فى أعماله الأدبية.

كذلك لم تنجح البيئة الريفية، فى الوجه البحرى فى استثارة مشاعره نحو خصائصها وأعماقها، لذلك ظل يحيى حقى على السطح منها، وربما يرجع ذلك إلى

كون أهل الدلتا لديهم النزوع للثورة وتفريغ مكبوتاتهم، على عكس أهل الصعيد، وترجع بذور تلك الخاصة الاجتماعية إلى الملكية الزراعية التي هي السرد الحقيقي للفلاح إذ منها يستمد قوته وقوته، فهي في ريف "الوجه البحرى" كانت موجودة آنذاك، وإن كانت "مفتتة إلى أجزاء متناهية في الضالة، قد تصل في المتوسط إلى أقل من فدان واحد"<sup>(١٢)</sup>، على عكس السواد الأعظم من فلاحي الصعيد، فوجود ملكية، وإن كانت ضئيلة، يعطى انطباعاً بالاستقرار النفسى لأفراد المجتمع، بخلاف مجتمع الصعيد الذى لم يكن أحد غير الإقطاعيين يملك فيه شيئاً سوى السخرة والقهر، الأمر الذى أورث أهل الصعيد نوازع ومركبات نفسية نجحت فى استثارة يحيى حقى للكتابة عنها، لاسيما وأن حقبة الصعيد فى حياة يحيى حقى واكبت عنده مرحلة تتميز بالتعقل والنضوج، أما الدلتا والوجه البحرى، فكانت حياة يحيى حقى آنذاك تمر بالمرحلة العصبية التى رأى فيها انهيار أحلامه وانكسار طموحه، فلم يكن مجهزاً للتلاقى النفسى مع الريف هناك، معتقداً أنه العقبة الكأداء أمام أحلامه، وهى النظرة نفسها التى انسحبت على الصعيد، إذ نلاحظ أن كل "صعيدياته" كتبها فى مرحلة تالية لحياته فى منفوط، لذا رأيت أن أقسم النقطة التالية فى هذا الفصل إلى جزأين أولهما حول مرحلة ما قبل الصعيد والأخرى حول مرحلة ما بعد الصعيد، وقبلهما حديث موجز عن مرحلة الصعيد فى نتاج يحيى حقى.

### مرحلة الصعيد:

ليس لما دون الصعيد - من بيئات ريفية بالمعنى المكتمل للبيئة - من حظ كبير، فى أدب يحيى حقى، إذ أن جل بيئاته الريفية التى تناولها وعبر عنها فى أعماله الأدبية، تدور فى فلك الصعيد، إلا بعض صور قليلة فى بيئات ريفية أخرى تنتمى إلى "الغربية"، أو "الشرقية"، أو "دمياط"، أو "دمنهور"... وغيرها، على نحو ما سبق ذكره، أما الصعيد فكان له سطوة المعلم، إذ ينظر إليه يحيى حقى أحياناً على أنه مدرسة، فيها



هو ذا يتحدث عن أحد أبطاله، فيقول: "عندما شب عن طوقه رحل عن بلده، وسافر إلى أقاصى الصعيد، فخير الناس ودرسهم"<sup>(١٤)</sup>، وكأن أهل الصعيد بالنسبة ليحيى حتى هم الدروس الحقّة، التي يجب على الإنسان أن يتعلمها.

وقد ظلت دروس تلك المدرسة، متجددة في ذهن يحيى حتى لدرجة فاقت ما يكتسبه الإنسان من طبع أو تربية، فبفضل تلك الوظيفة التي عمل بها في الصعيد - معاوناً للإدارة - خالط الفلاحين، وخبر الريف وأهله، وحيوانه وزرعه، ونيله، ومحاجره ومشاكله كلها، إذ كانت مخالطة مباشرة، لا اتصالاً من بعيد، أو من عل، لذلك كان لعمله - بوصفه معاوناً للإدارة في منفلوط - أكبر الأثر في حياته الإنسانية وأعماله الأدبية، وقد لخص أثر هاتين السنتين عليه ويلور نورهما في حياته بقوله: "كنت في خطر شديد - [خلال مرحلة العمل الديبلوماسي] - من أن تأسرنى هذه المظاهر البراقة، فأضيع، وأصبح (تفاهة لابسة سموكن)، ولكن شيئاً واحداً أنقذنى، ليس هو طبعى ولا تربيتى، فالإنسان مهما صلبت إرادته غير معصوم من ضعف طارئ تنزلق عنده قدمه، ثم لا يعرف - بعدها - كيف يقوم، إنما الذى أنقذنى هو عملى مدة سنتين بالصعيد، فهذا العمل.. عرفت بفضل بلدى، وأهله، ومشاكله، وشدة حاجته لمن يأخذ بيده من أبنائه، هذا الشعور أنقذنى من الضياع، وأقامنى إقامة وجدت فيها السلامة وراحة القلب بقدر ما فى الدنيا "منهما"، حتى كدت أؤمن أن خير من يصلح للتمثيل (الديبلوماسي) هو من غرق فى الريف بين أحضان أهله زمناً غير قليل"<sup>(١٥)</sup>.

فحياة الصعيد كانت مرحلة تالية لمرحلة تجريب الحياة العملية فى "الإسكندرية"، و"ريف الدلتا"، هدأت خلالها ثورة الطموح واندفاع الآمال، واضطر راكمها أن يترجل، وأن ينزل عن صهوته العالية، بعد أن ذاق عناء الأعمال القصيرة الفاشلة، كما أنه وجد فى عمله بالصعيد، نوعاً من التعويض، فقد دفعه هذا الشعور إلى استقرار نفسه لم ينغصه عليه سوى حياة السأم والملل التى عايشها فى الصعيد إضافة إلى نفوره الشديد من طباع وعادات وتقاليد لم يكن يوماً ربيبيها، لكن هذا لا يجعلنا ننسى

أنه كان ليحيى حقى نفسه مستقراً، وقد ظلت سطوة الصعيد وسلطته وقوته على اتقادها ونفوذها عنده لفترات بعيدة.

### وقد سجل يحيى حقى تجربته فى الصعيد على مستويين :

[الأول]: مستوى المذكرات المباشرة، فى كتابه "خليها على الله"، ومحورها الهوة التى تفصل هذا الامتداد البشرى الفسيح، عن الحكومة المركزية التى تقابله بالإهمال، بل وازدراء النفسية الاجتماعية المميزة لهذا الامتداد الجغرافى والبشرى، فى الصعيد.

[الأخر]: مستوى التصوير الفنى القصصى، فى مجموعة "دماء وطين"، وهى صعيديات تدور فى منفلوط<sup>(١٦)</sup>، ولها بقية فى مجموعة "أم العواجز"، مثل قصتى "إزازة ريحة"، و"حصير الجامع".

### الدلتا: مرحلة ما قبل الصعيد:

لم يَنْصَبْ اهتمام يحيى حقى على ريف الدلتا - الذى تنتقل خلاله أيام عمله الأولى مُحامٍ فى دمنهور والإسكندرية - إلا بقدر ضئيل، قد يتطرق فيه لتحليل نفسيات أفرادها، لكنه لم يهتم بتحليله بوصفه مجتمعاً بيئياً له خصائص وتقاليد تَحْكَمُ فى أفرادها وتوجههم، فهو لم يخالط أهلها مخالطة مباشرة، بل اقتصر على التعرف إليهم عن طريق ملفات القضايا، "وأغلبها قضايا صغيرة"<sup>(١٧)</sup>، ولذلك عاش فى هذه البيئة الريفية دون أن يحاول الامتزاج بها، فظل على هامشها<sup>(١٨)</sup>، يجوس خلالها كالمُخْدَر، "لا يفهم سبب علقته ولا يحس فى قلبه إلا يأساً مريراً واستسلاماً صاغراً"<sup>(١٩)</sup>، لأنه "رضى أن يرتد عن وقفته بالصف الأول، وارتضى الصف الثانى بدلاً، فلا لوم على قدمه إذا انزلت إلى الوراء"<sup>(٢٠)</sup>، فكان لانكسار أحلامه على صخرة الواقع الصلد، ارتباط كبير بعدم القدرة على التعايش مع الواقع الجديد، إذ كان نى نزوة رفضه له، بعد أن تأخر عن المرتبة التى تؤهله لاستكمال علومه بالخارج،

فواجه تلك البيئة - مدناً وقرى على السواء - بحيادية وجفاء نأياً به عن التعرف إليها من الداخل كما أنه لم يهتم بظواهرها أيضاً، فاقصر حديثه عند تناولها في كتاباته، على أحداث تقع في الشرقية أو الغربية، أو دمياط، أو الإسكندرية...<sup>(٢١)</sup>، بينما المنطلقات والدوافع البيئية: آخر ما يمكن أن نراه واضحاً، لأنه لم يعيش فيها عيشة الراصد المدقق الذي يلاحظ الأفعال ودوافعها والنفسيات وتركيباتها المتنوعة، إضافة إلى أن معظم مراكز المديريات - في الشمال - كانت متخلفة لدرجة تبعث على الرثاء، دون تضافر عوامل مسببة لهذا التخلف ومرسخة له، كما هو الحال في الصعيد وقتذاك، مع أنها مدن غنية تعج بمحالج القطن، وأهلها أرباب تجارة وحزم<sup>(٢٢)</sup>، ومع ذلك استطاعت تلك البيئة فرض وجودها في بعض أعماله، وجوداً محسوساً، فمن أهم خصائص يحيى حقى أننا نلمس أن كل عمل أدبي يكاد يكون له بيناته الخاصة به، ثم هي بعد ذلك في ذاتها تكون عامة أو خاصة في ذاتها، فيجسدها الكاتب ثم يجعل منها إطاراً اجتماعياً أو نفسياً، أو تاريخياً أو جغرافياً لشخصياته داخل العمل، أو لأفكاره ودوافعه، يتضح ذلك عند حديثه عن مقهى (ديمترى)، في إحدى قرى مديرية الغربية، فهو يبين لنا أنها مصاغة كأنها مثال، حيث يقول: "هي غير خاصة ببلد دون بلد، هي - إن شئت - (ماركة) لقهاوٍ عديدة منتشرة بريف مصر شمالها وجنوبها، في كل بلد صغير أو قرية كبيرة"<sup>(٢٣)</sup>، ثم نكتشف بعد ذلك أن صورته المثالية هذه، ما هي إلا وصف حي لواقع حقيقى، فمقهى (ديمترى) مجرد أنموذج لنوع مخصوص من المقاهى، يقع في بلد صغير من بلاد مديرية الغربية، يقدم الكاتب من خلاله صورة هادئة لتلك البيئة وأوجه النشاط اليومي بها، وذلك في عبارات صافية ومشوقة، إذ يصف قرية (مقهى ديمترى) بقوله: "يضمها النيل إلى صدره الرحب غير حاقد على هؤلاء الناس الذين يشقون لجته بفلكهم سعياً إلى الأسواق في المدن والقرى، ويغسلون فيه أجسادهم، ويزيلون صدأهم، ثم بعد ذلك يهملون التقرب إليه كما كان يتقرب إليه أجدادهم الأقدمون"<sup>(٢٤)</sup>.

إنه يقدم هنا وصفاً امتدادياً مختصراً حاول فى نهايته أن يربط بينه وبين ماضيه، راصداً لنوع من التغير الذى لحق تلك البيئة، ألا وهو التغير العَقْدِي، بينما لم تنل (دمياط) اهتماماً كبيراً من يحيى حقى فى كتاباته، ففي قصته "من المجنون؟" يكتفى بوصفها أوصافاً عامة تشترك مع بيئات كثيرة فيها، فيقول: "أقبل شتاء دميّاط ببرده القارس وأمطاره الغزيرة، فلم يقو جسم محسن على تحمل رطوبة الجو" (٢٥)، فقد كان يحيى حقى منصرفاً إلى بطله محسن، يرصد متغيراته وحالاته، غير أنه قدم من خلال تلك القصة مجموعة من الخصائص العامة التى تتميز بها أية بيئة ريفية من حيث إمتاع النفس بجو الريف، وهوائه النقى، وضماير أهله الخالصة (٢٦).

فيحيى حقى فى التعامل مع بيئات الدلتا الريفية، اكتفى بالوصف السطحي لمظاهر عامة، تكاد تكون مشتركة مع كل البيئات الريفية، فهو عندما يتحدث مثلاً فى قصته "محمد بك يزور عزبته" (٢٧)، عن قرية "حوض بختيار" التابعة لمركز (هيا) من أعمال مديرية الشرقية، يصفها بقوله: " للقرية محطة للسكك الحديدية، ضيقة، ورصيفها لا يزيد طوله عن متر ونصف المتر، ويمتد أمام " كشك " من الخشب صغير قدر، ووراء " الكشك " ترعة صغيرة، لا تفتأ " مَعْدِيّة " لا شكل لها ولا لون، تذهب وتجي، وفيها عامة الناس وما معهم من بضائع، كان السكون ضارباً أطنابه، وإنك لن تتمثل لنفسك صورة صحيحة للهدوء والسكينة، إلا إذا كنت فى الريف، لا يقطع السكون سوى أزيز أجنحة الذباب الكثير، وإلا أصوات الفلاحين وهم يزجرون أبقارهم وجاموسهم، عندما يتخطون بها القنوات والمزلقانات: هش - هش... " (٢٨).

والقرية عبارة عن امتداد من العشب وأكوام من المحاصيل والسباخ، أنى نظرت إليها يطاردك هذا الاتساع، الذى لا يقطع امتداده سوى بعض الأشجار والنخيل (٢٩)، كما وصفها بأن شمسها حارة وترايبها متناثر: " أخيراً وصل الراكب إلى دار صغيرة قد حال نون طلائها الخارجى فاسود من حرارة الشمس والتراب المتناثر" (٣٠)، فتلك القرية مجتبع صغير، كل شئ فيه لفحته الشمس فحال لونه إلى لون محايد، حتى



منازلهم الفخمة، متى وجدت، فلا هي بالقذرة ولا بالنظيفة، طعامهم تشمئز منه النفس لمبالغهم في دسمه ودهونه، والغبار يتخلل كل شيء حتى أنفاسهم، وهم يغربون بغروب الشمس، لهم حديث منبسط، إذا جاز فيه الغرباء انقبض، يظللهم السأم والسكون، تلك البيئة ظلت آثارها نضرة واضحة في حياة الفلاحين التي هي مزيج من التخلف والقهر والشعور بالاستعباد من قبل " ابن البك الكبير"، و" مراد ناظر العزبة"، فيحيى حقى يبرر صلافة ابن البك بقوله: " هذا مخلوق يشعر بقوته، فهو منتصب القامة، فوق حيوان ذليل، يستعبد رجلين يجريان في ركابه، ولكن كلا منهما راض مسرور، فالسيد مطمئن مقتنع بتفوقه واستحقاقه للسيادة عليهم، فالبك يلبس (بدلة)، وهم يلبسون (الجلابيب) والحمار لا يشعر والقرويان لا يفكران" (٣١).

أما " مراد " فهو واثق من قدرته، يشعر بذكائه وسعة حيلته ونضوج عقله (٣٢)، فهو يعرف كيف يعامل الفلاحين بقسوة وشدة كما كان يعاملهم " حسين بك جاهين"، والد " محمد عمر" الشاب الغرير، فمراد وهو اللماح الذكي، يعي " أن مثل هذه الأخلاق هي وحدها التي تنفع في معاملة الفلاحين الذين لم يتعودوا طوال حياتهم سوى القسوة والشدة" (٣٣).

وعلى الرغم من سطحية التصوير التي اتخذها يحيى حقى منهجاً في تعامله مع البيئة الريفية الشمالية، إلا أنه كان مهموماً بنقل انطباع راسخ في داخله يؤكد أن حياة الريف صعبة، لا يقوى عليها إلا من كان مثل " مراد الخولى" في قصة " محمد بك يزور عزبته"، غير أن هذه السطحية لم تنقلب مطلقاً إلى سذاجة، بل إن يحيى حقى كان أميناً مع نفسه، فتلك البيئة الريفية في ذلك القطاع الجغرافي لم تترك عليه بصماتها، كما فعلت بيئة ريفية أخرى: هي " الصعيد"، فالفرق بين البيئتين في الأثر كبير، إذ أن الحقبة التي قضاها في ريف الدلتا والإسكندرية، تمثل أولى خطوات احتكاكه بالحياة العملية بعد تخرجه في الجامعة، وكانت حياة غير مستقرة على الإطلاق، ومستقبلها غير واضح، بل إنها لم تكن ترضى طموحه على الإطلاق.



الإطار البيئي: مرحلة ما بعد التصعيد:

مفهوم الإطار:

لكل شيء إطار، سواء كان ذلك الشيء فكرة، أم صفة، أم فعلاً أم ظاهرة، أم علاقة، أم كائناً، أم نظاماً.. وكذلك فإن للإبداع الفني بالضرورة إطاراً، أى أن له مجموعة من العوامل، تكون بيئة بصفة عامة، ولكن مفهوم (الإطار) أعم، ويشير إلى "العوامل والظروف المحيطة التى يظهر فى حدودها"، وهو بالفعل يشير إلى "الحدود الخارجية، وإلى الأرضية التى يظهر عليها شيء، أو أمر ما.."<sup>(٢٤)</sup>.

أنواع الأطر البيئية فى أدب يحيى حقى:

تعد البيئة المصرية - معينة مسماة، أو موصوفة، أو غير ذلك - من أبرز سمات أدب يحيى حقى، فأتجاهه إلى البيئة المصرية مظهر من أوضح المظاهر التى تتصل بالحدث وأسلوب هيكلته داخل أعماله الأدبية.

فالبيئة بشكل عام، تعد مادة جيدة لدراسة التطور الاجتماعى، ونفسية الشعب المعبر عنه وعن وجدانه، داخل النصوص الأدبية، وأثر هذا التطور فى الأدب نفسه، وأسلوب معالجته فى الأعمال الأدبية.

وقد انتبه الكتاب والأدباء إلى أهمية وجود إطار بيئى واضح المعالم، تدور داخل حدوده أعمالهم الواقعية، ومن هنا ظهر نوعان من الأطر البيئية إلى جانب البيئة المعينة المسماة، هذان النوعان هما:

أولاً: إطار القناع البيئى:

يلجأ الكاتب أحياناً فى بعض أعماله إلى استخدام قناع ساتر يتخفى وراءه، هارباً من واقع بيئته، أو أن يستخدم كذلك هذا القناع ليخفى بيئته محاولاً فرض واقع

ما - من خارجها - عليها، وأسباب الرغبة في الهروب إلى القناع كانت ترجع - في مطلع القرن الحالى - مباشرة، إلى "نقل بعض الكتاب نقلاً حرفياً عن الروايات الغربية، ومادامت هذه الروايات تدور فى بيئات أجنبية، فلا بأس من أن تدور الروايات المؤلفة أيضاً فى البيئات نفسها التى تدور فيها الروايات الغربية، أو أن يقرأ الكاتب وصفاً لبلد من بلدان العالم، يشعر باهتمام الناس به، فيقدم للقراء رواية عن هذه البيئة تتجاوب مع هذا الاهتمام، ولن يحاسبه القراء حساباً عسيراً على الأخطاء التى يتورط فيها أثناء تصوير هذه البيئات الأجنبية لأن جهلهم بها يكاد يكون عاماً، وذلك بعكس ما لو حاول المؤلف تصوير البيئة المصرية، فإن حسابه مع القراء سيكون عسيراً"<sup>(٣٥)</sup>.

وقد يرجع السبب الأقوى فى هروب المؤلفين من واقع البيئة المصرية إلى رغبتهم فى عدم الاصطدام بتقاليد وعادات مجتمعهم، ففي مطلع القرن العشرين، كانت العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة محرمة فى مجتمعنا المصرى، مادامت غير شرعية، فلم يكن أمام المؤلفين وسيلة للتعبير عن أحداث من هذا القبيل سوى اللجوء إلى بيئة القناع.

وتدخل "الرواية السياحية"<sup>(٣٦)</sup> تحت هذا النوع، إذا كان المؤلف يتحدث عن بيئات غير البيئة الأم، التى ينتمى إليها.

والأمثلة على هذا النوع من الأطر البيئية كثيرة، أشهرها رواية (ورقة الآس) لأمير الشعراء أحمد شوقي، التى تصور حياة ملكة العرب "النضرة بنت الضيزن" التى تخون أباهاً وقومها من أجل حبها للأمير "سابور" قائد جنود الفرس، ومنها رواية (الفتاة اليابانية) لحسن رياض، وكلتاهما تسقط على واقع كاتبها، من خلال الرمز الذى يستخدم القناع البيئى التاريخى فى الأولى، والجغرافى فى الثانية<sup>(٣٧)</sup>.

وليس معنى هروب المؤلفين من البيئة المصرية إلى غيرها من البيئات، أنهم كانوا ينجحون فى تصوير هذه البيئات الجديدة، من خلال أحداث أعمالهم، فهم مشغولون -

بالدرجة الأولى - بإشباع فضول القارئ، بسلسلة من الأحداث العجيبة المتشابكة، هذه الأحداث لا تخضع للتفسير والتحليل، ولكنها تخضع للقدر والمصادفة، وليست مترابطة فيما بينها ترابطاً حتمياً، فالكاتب فى تلك المرحلة كان يهدف إلى تقديم العجيب والغريب مما يربط بين روايته وبين الحكاية الشعبية<sup>(٢٨)</sup>.

هذا النوع من الأطر البيئية انقرض وحل محله الإطار الواقعى، الذى هو خارج الإطار البيئى المقنع، أو المجرد - أيهما - بل هو وصف بيئى واقعى، على نحو ما فعل محمود البدوى<sup>(٢٩)</sup>، ثم - فى جيل تال - "بهاء طاهر"<sup>(٣٠)</sup>، فى بعض كتاباتهما عن أوروبا، وما عايشاه فيها من بيئات.

وكان ليحيى حقى دوره فى تطوير هذا الإطار واستخدامه بما يوافق أسلوبه ورؤيته الفنية، التى يعالج بها أعماله، فعمد إلى فكرة القناع نفسها، لكنه بدلاً من أن يستخدمها هو بوصفه مؤلفاً، دفع إحدى شخصياته للقيام بهذا الدور، ف(مارى) فى روايته (قنديل أم هاشم)، عندما أرادت أن تنفر إسماعيل من الحياة الجماعية وسيادة قوانين العواطف الإنسانية التى تتسم بها بيئته، لم تصرح له بذلك صراحة، وإنما نقلت له شهاداً موازياً هو مشهد القناع البيئى، إذ وازنت بلا تصريح بين البيئة الشعبية التى تعتمد التواكل إماماً لها، وبين المرضى الضعفاء الذين يطيل الجلوس بجانبهم، ويخص بعطفه منهم، من يلحظ فيه آثار تخريب الزمن نعقله وأعصابه، وما أكثرهم فى أوروبا - وفى الشرق أيضاً - فلما رأت مارى حلقة المرضى والمهزومين تطبق عليه، علمته أن هؤلاء الناس غرقى يبحثون عن يد تمتد إليهم، فإذا وجدوها أغرقوها معهم، أما هذه العواطف الشرقية، فهى مرنولة مكروهة لأنها غير عملية وغير منتجة، وقوتها فى الكتمان لا فى البوح<sup>(٤١)</sup>.

فإن وضع القارئ أو الباحث البيئة الشرقية محل البيئة الغربية هنا فى هذا المشهد، للمس - عن قرب - الحدود الواضحة المشككة للقناع البيئى كما رسمها الكاتب، إذ اعتمد هنا على فنية "التعريض"، التى تقوم على أساس منها فكرة القناع، بوجه عام.

## ثانياً: إطار البيئة المجردة:

هذا النوع من الأطر البيئية، هو عبارة عن تشكيل بيئي، يتكون من مجموعة سمات وتقاليـد تتميز بها بيئة صغرى، للرمز والإشارة إلى البيئة الأم التي تشكل تلك السمات والتقاليد: العناصر الرئيسة في بنيتها النفسية والاجتماعية والتاريخية، فهذا الإطار لا يتحقق إلا في الأعمال التي تستخدم بيئتها الفنية بوصفها رمزاً لبيئة اجتماعية، مثل بيئة رواية (صح النوم) التي جعل يحيى حقى من بيئتها كياناً مجرداً، يلمح به إلى مصر كلها، معتمداً في ذلك على السمات الرئيسة المميزة للنفسية البيئية والتركيب الاجتماعي لهذا المجتمع، ولما كان الأصل الأشمل والأعم، المميز للإطار المصري هو الريف، جعل الكاتب هذا الإطار ريفياً، ثم جرده عن التعيين، فجعل منه إطاراً مجرداً.

## الإطار الريفى فى (صح النوم) :

انتهى يحيى حقى من كتابة روايته (صح النوم) فى السادس من فبراير عام ١٩٥٥م، ونشرت طبعتها الأولى فى أبريل من العام نفسه<sup>(٤٢)</sup>، وتدور أحداثها فى قرية من قرى مصر<sup>(٤٣)</sup>، وتصور قطاعاً عريضاً من الحياة فى الريف<sup>(٤٤)</sup>... وواضح أن "الكاتب يرمز بهذه القرية إلى مصر كلها"<sup>(٤٥)</sup>، فإذا كان قد جعل من هذا القطاع رمواً لمصر كلها، فهو محق إلى أبعد حد، لأن مصر ليست القاهرة والإسكندرية، بقدر ما هى ذلك المجتمع الريفى العريض<sup>(٤٦)</sup>، فهو يقدم قرية مصرية الملامح "راقدة بين الحفول" تعيش فى عزلة وشبه انقطاع عن المدينة<sup>(٤٧)</sup>، بوصفها إطاراً يحاول أن يصف من خلاله أحوال الفلاحين فى ظل مرحلتين، هما: مرحلة الأس [ما قبل ثورة عام ١٩٥٢م] ثم مرحلة اليوم [ما بعدها..]، لذلك كان حتماً عليه أن يعرض قرية متكاملة الملامح، فيبدا عن كل بيئة ريفية سمة تقربها من ذلك المثال، من خلال استعراض بعض

الخبرات الحياتية المستمدة من التجربة الوظيفية فى ريف الصعيد حيث عمل يحيى حقى "معاون نيابة"، فقد أشار إلى "الحان"، وإلى "السيرك" أيضاً - فيما بعد - (فى: "خليها على الله")، كما رسم ملامح القرية المعزولة الغارقة فى كسلها من قبل (فى: "دماء وطن")، وجرب الرمز المحدد فى ختام "قنديل أم هاشم" (٤٨).

فالرمز فى "صح النوم" واضح وكان يمكن أن يتهدها خطر التجريد لسيطرة فكرة مسبقة على تصاعد المعالجة الدرامية، لولا الاستفادة السابقة للمؤلف من تجربته فى منفلوط، التى قدم ذكرياته عنها فى كتابه "خليها على الله"، وبذلك استطاع أن يكسو هيكله الرمزي بما فى الواقع من لحم حى، فالقرية أقرب ما تكون إلى إحدى قرى الصعيد، التى عايشها المؤلف فى شبابه المبكر، وخمارتها، لا بد مستمدة من خمارة منفلوط التى كان يملكها أجنبى، وجاء ذكرها فى ذكرياته، فتلك الخمارة التى كانت تثير فى نفسه تأملات عن التطور الاجتماعى (٤٩) فى منفلوط، هى نفسها ساحة التغير الاجتماعى المتأثر بالتطور الجديد فى الإطار الريفى لصح النوم.

يقول يحيى حقى: "إذا أتى المساء، وفرغ الكادحون من عملهم، تسلل بعضهم إلى الحان حيث يشربون النبيذ، ويلعبون الورق، ويأكلون من الطعام ما لو قدم إليهم فى منازلهم لاستهانوا به...، تدور عليه الأحاديث والأسمار والنكات والضحكات، وقد تجردت القلوب من الغم والهـم...، ويجوس خلال الموائد صاحب الحان، يعرف الجميع، ويناديهم بأسمائهم، فعل الصديق مع صديقه" (٥٠).

هنا يتقاطع هذا المشهد مع مشهد الخمارة فى "خليها على الله"، الذى يعد المادة الأولية لنفس الصورة فى القصص الأخرى عنده، كما يتقاطع وصف القرية مع نموذج القرية الأوروبية التى عايشها يحيى حقى فى مغتربه، سواء أكان هذا التقاطع تأثراً تصويرياً، مثل وصف الحان وروادها، أم تأثراً جزئياً مثل الألفاظ المتناثرة هنا وهناك، التى هى موضوعة للوصف الذى لم يكن مألوفاً بعد، فمثلاً يستعمل لفظ (المقاطعة) للدلالة على القرية أو الحى، حيث يقول: "أنت أصل الداء وسبب بلاء هذه القرية الطيبة، أصبحت بفعلتك مثار سخرية أهل (المقاطعة) كلها" (٥١).



كذلك (السيرك) فى "صبح النوم"، لا شك فى أن يحيى حقى استمد أصوله من ذلك "السيرك" الوارد ذكره فى "خليها على الله"، وليس من الأمر مقصوراً على الأماكن فحسب، بل إن الشخصيات فى "صبح النوم" مستمد بعضها كذلك من شخصيات "خليها على الله"، مثل العمدة، رمز الحكم الفاسد، والشيخ الناصح رمز النفاق<sup>(٥٢)</sup>.

وإذا كان يحيى حقى قد غالى فى تشكيكه لريف "صبح النوم"، بحيث إنه أدخل بعض سمات الريف الأوربى على إطاره، إلا أنه ترك لريف الصعيد. مجالاً فسيحاً لتملك المشهد الريفى وصفيًا ونفسيًا.

وقد حدد الناقد الأدبى الأستاذ "فؤاد دواره" النقطة التى حولت الصياغة الأسلوبية للرواية من مجرد رصد حدثى إلى توفيق بنائى<sup>(٥٣)</sup>، فالكاتب فى تصميمه لهذا العمل الأدبى لم يذكر اسمًا واحدًا...، فالقرية لا اسم لها، وجميع شخصياتها نوات مجردة بلا أسماء، وقد يكون لذلك أثره فى إضفاء جو من التعميم والرمزية على الرواية وأسلوب معالجتها للتجربة، ومن ثم البيئة والمجتمع الذى تناول مشاكله، غير أننى أحسست أثناء قراعتى للرواية، وبخاصة القسم الأول منها، الذى سماه المؤلف (الأمس)، بأن حذف الأسماء كان من بين العوامل التى ساعدت على إضفاء جو الضياع والانحلال على أهل القرية، كما قامت بدورها فى التجريد، فهم يعيشون بلا هدف ولا نظام ولا أمل فى الغد، وكلها سمات مترسخة فى فلاحى الصعيد. على أنه لو تركت فكرة الرمز جانباً، ثم قرئ الجزء الأول من الرواية [الأمس]، لأحسنا أن الكاتب يصور قرية مصرية حقيقية، ويعرض لجوانب من مآسيها ومشكلاتها عرضاً حقيقياً لا رمز فيه ولا إحياء...، وكان من الأفضل لو مهد يحيى حقى فى هذا الجزء للأحداث الرمزية التى سيقدمها فى جزء الرواية الثانى [اليوم]، تلك الأحداث التى يرمز بها إلى الروح الجديدة التى بعثتها الثورة المصرية فى كل أنحاء مصر<sup>(٥٤)</sup>، والريف بخاصة، لأنه أكثر بلادها تأثراً بمتغيرات الثورة على نحو ما هو واضح فى رواية "صبح النوم"، فالفلاحون هم الذين فاقت قفرتهم قفزة غيرهم متأثرين بالمكاسب الاجتماعية للثورة<sup>(٥٥)</sup>.

أما الصورة الوصفية والقصصية التي قدمها يحيى حقي في "صح النوم"، فليست إلا امتداداً لهذا الفن الذي برع فيه وتآلق به، وعلى الأخص، في رسده لذكرياته عن "الصعيد" في "خليها على الله"، وهكذا نجد أن البنية الريفية في الصعيد، هي مصدره الحي الذي منه سرت شرايين الواقع الدافئ، في قصة (صح النوم)<sup>(٥٦)</sup>، داخل إطاره الريفي المجرد، وكأنه يشير إلى أن النمط الريفي الحقيقي موجود في الصعيد، لم تفسده أية أنماط دخيلة أو آثار بيئية مغايرة، لذلك لم يجد يحيى حقي أمامه سوى الصعيد ليصوغ منه إطاراً ريفياً، يومئ به من قريب، إلى الشخصية الحقيقية لمصر وبيئاتها، وإلى ما حققته الثورة من متغيرات، فالحياة الجديدة لمجتمع ما بعد الثورة تمثلت - أكثر ما تمثلت - في الريف الذي أثرت فيه تحولاتها لدرجة اقتضت كثيراً من التغير بعد ثبات طويل في بعض نواحي الحياة إضافة إلى ما وجه للريف من إصلاحات كثيرة في شتى الأنحاء والمجالات، لذلك لم تتضح آثار الثورة في بيئة مثلما اتضحت في البيئة الريفية<sup>(٥٧)</sup>.

## إحالات وأسانيد:

١ - أقصد بالوصف الرأسى وصف البيئة وصفاً هيكلياً فى نقطة زمنية قصيرة جداً، أو غير متحركة، أما الوصف الأفقى فتقديم صورة البيئة الواحدة فى فترات زمنية مختلفة، ورصد ما طرأ عليها من تغيرات.

٢ - البرجوازية: هى طبقة الإقطاعيين وأصحاب رؤوس الأموال.

٣ - الأرستقراطية: هى طبقة النبلاء.

٤ - فى باريس عام ١٩٣٣م نشرت دار غاليمار LiberaireGallimard، عملاً روائياً قصيراً عنوانه Vieillefrance، لمؤلف فرنسى هو روجر مارتن دى جارد RogerMartinDuGard، وهو أحد الحاصلين على جائزة نوبل فى الآداب، وقد ترجمت هذه الرواية إلى الإنجليزية، بوساطة جون رسل GohnRussell تحت عنوان "البوسطجى" ThePostman، ونشرت الترجمة عام ١٩٥٥م، والشخصية الرئيسة فيها هى شخصية "بوسطجى" يترك باريس العاصمة لينتقل إلى الجنوب الفرنسى حيث الريف والقرية وقصة الحب واللقاءات العاطفية، وما إلى ذلك مما يتفق مع رواية يحيى حقى، وتتبنى دراسته دراسة معمقة تحدد بدقة: أين تقع رواية "البوسطجى" التى كتبها يحيى حقى من هذه الرواية الفرنسية التى لا يشك أحداً فى أن يحيى حقى اطلع عليها فى أصلها الفرنسى، تلك الرواية التى كتبت فى ضوءها رواية "البوسطجى" العربية، ونشرتها مجلة (المجلة الجديدة) عام ١٩٣٤م فى إصدار مستقل [انظر، د. سيد حامد النساج: "يحيى حقى.. عطر الأحباب"، فى: الجواهر، الإشعاع، الظل،، (ص: ٣٧ - ٣٨)]، لتصبح هذه الرواية كياناً مؤثراً فى الثقافة العربية، فتؤثر فى "جمال الغيطانى" الذى كتب قصة "منتصف ليل الغربة" فإذا بها تشبه "البوسطجى" فى بدايتها وتكنيكها [انظر، د. عبد الحميد إبراهيم: القصة القصيرة، (ص: ١٢٠)، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٨م]، كما أثرت فى "يوسف القعيد" فكتب على منوالها رواية "أيام الجفاف" [انظر، د. محمد حسن عبد الله: الريف فى الرواية

العربية، (ص: ١٩١)، عالم المعرفة: ١٤٣، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، نوفمبر ١٩٨٩م].

٥ - د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (ص: ٥٤٨ - ٥٥٩)، ط ٢ - دار النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٤م، وانظر، د. شفيع السيد: اتجاهات الرواية المصرية، (ص: ٩٩).

٦ - جون جالسورثي (١٨٦٧ - ١٩٣٣م) كاتب إنجليزي واقعي.

٧ - للكاتب رسالة علمية استغرقت البحث في الجوانب الأخرى المتعلقة بالبيئة في أدب يحيى حقي بعامة، (انظر، أثر البيئة والمتغيرات الاجتماعية في أدب يحيى حقي، كلية اللغة العربية - جامعة الأزهر بأسسوط ٢٠٠٠م).

٨ - انظر، د. مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، (ص: ٣١)، عالم المعرفة / ١٩٦، الكويت: المجلس الوطني للثقافة، الكويت ١٩٩٥م، ويكاد يختلف هذا المفهوم المعاصر للريف عن مفهومه القديم، فقد جاء في اللسان، "الريف": الخصب، والسعة في المأكل، وهو ما قارب الماء من أرض العرب وغيرها، والجمع أرياف، وريوف، انظر، اللسان (٢ / ٢٦٨) بتصرف، ود. وليد عبد الله عبد العزيز المنيس: جغرافية الحضر، (ص: ١٩) حوليات كلية الآداب جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي، الكويت ١٩٩٠م.

٩ - د. عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، (ص: ٦٧).

١٠ - انظر، د. مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، (ص: ٣١)، وجون ستيوارت مل: الحرية، ترجمة طه السباعي (ص: ١١٥ و ص: ١٦٧) مكتبة الأسرة، القاهرة: هيئة الكتاب ١٩٩٦م.

١١ - انظر، د. سليمان حزين: حضارة مصر، (ص: ١٠١، وما بعدها).

١٢ - د. سيد حامد النساج: بطاقة تعريف بيحيى حقي، مجلة الهلال، فبراير ١٩٨٥م، (ص: ٩٩)، و: قصة "قهوة ديمتري" من مجموعة "دماء وطن"، (ص: ١٥١، و ص: ١٥٦)، ط. هيئة الكتاب ١٩٩٤م.

- ١٣ - انظر، لطفى الخولى: ترمومتر كمشيش، الطليعة، يونيو ١٩٦٦م، (ص: ٦).
- ١٤ - الفراش الشاغر، (ص: ٧١).
- ١٥ - عليها على الله، (ص: ١٦٥).
- ١٦ - المقصود هنا بمجموعة "دماء وطين": هي طبعة دار المعارف " (١٩٥٥م) إذ حوت صعيديات يحيى حقى، بينما أضيف إلى طبعة هيئة الكتاب (١٩٩٤م) ثلاث قصص، هي: "حياة لص"، (ص: ١٢٧)، و"قهوة ديمترى" (ص: ١٤٩) و"من المجنون"، (ص: ١٦٣) وكان يجدر بالأستاذ فؤاد دواره - مشرف طبعة هيئة الكتاب - إضافة القصتين الأخيرتين إلى مجموعة "أم العواجز" مثلاً أو غيرها، فهما لا يمتان إلى صعيديات يحيى حقى بصلة، فى حين أن قصتى "إزارة ريحة" و"حصير الجامع" من مجموعة "أم العواجز" [ط. هيئة الكتاب، (ص: ١٨٦، و ص: ١٦٨ على الترتيب)]، تعالجان تجارب مستمدة من البيئة فى الصعيد بشكل صريح ومباشر.
- ١٧ - عليها على الله، (ص: ٧٦).
- ١٨ - انظر، عليها على الله، (ص: ٧٦).
- ١٩ - عليها على الله، (ص: ٧٧).
- ٢٠ - عليها على الله، (ص: ٧٥).
- ٢١ - (الشرقية) فى: قصة " محمد بك يزور عزبته"، من مجموعة: [الفراش الشاغر]، (ص: ٥٦)، نشرت فى ٢٨ / ١٠ / ١٩٢٦م. و(الغربية)، فى قصة " قهوة ديمترى"، من مجموعة: [دماء وطين]، (ص: ١٥١)، نشرت فى ٢٢ / ١٢ / ١٩٢٦م. و(دمياط)، فى قصة " مَنْ المجنون"، من مجموعة: [دماء وطين]، (ص: ١٦٦)، نشرت فى ١٤ / ١ / ١٩٢٧م. و(الإسكندرية)، فى قصة " الوسائط يا فندم" من مجموعة: [الفراش الشاغر]، (ص: ٩٥) نشرت فى ٩ / ٩ / ١٩٢٧م.



- ٢٢ - انظر، خليها على الله، (ص: ٧٧).
- ٢٣ - دماء وطنين، (ص: ١٥١).
- ٢٤ - دماء وطنين، (ص: ١٥٦).
- ٢٥ - دماء وطنين، (ص: ١٦٦).
- ٢٦ - انظر، دماء وطنين، (ص: ٧١).
- ٢٧ - الفراش الشاغر، (ص: ٧٠).
- ٢٨ - الفراش الشاغر، (ص: ٦٦- ٦٧).
- ٢٩ - انظر، الفراش الشاغر، (ص: ٧٥).
- ٣٠ - الفراش الشاغر، (ص: ٧٠).
- ٣١ - الفراش الشاغر، (ص: ٧١).
- ٣٢ - انظر، الفراش الشاغر، (ص: ٧١).
- ٣٣ - الفراش الشاغر، (ص: ٥٩).
- ٣٤ - د. عزت قرني: فعل الإبداع الفني.. الإطار، والتهيق، والعمليات، مجلة عالم الفكر، (مج ١١ / ع ٣ / ص: ١٨٥) الكويت، وزارة الإعلام - يناير: مارس ١٩٩٣م.
- ٣٥ - د. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، (ص: ١٤٦)، ط ٤ - دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣م.
- ٣٦ - الرواية السياحية: نوع من أنواع الرواية غير الفنية، غايتها الأولى التسلية والترفيه والإمتاع، وهي تنتمي إلى "أدب الرحلات"، ويقصد بها مؤلفوها - في المقام الأول - تقديم صورة سياحية لبلد من البلدان الأجنبية، وأهم المعلومات الواقعية التي تصف أهم المزارات السياحية، والأوابد التاريخية،

وانطباعهم الوجداني تجاهها، فى سلسلة من الأحداث المتشابكة، التى لا تخضع للتفسير والتحليل، كما أنها ليست مترابطة الأحداث والوقائع.

٣٧ - انظر، د. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، (ص: ١٤٧).

٣٨ - انظر، تطور الرواية العربية الحديثة، (ص: ١٤٨).

٣٩ - محمود البدوى أحمد حسين: رائد من رواد القصة المصرية القصيرة، ولد فى قرية الأكراد بمركز أبنوب (محافظة أسيوط) فى الرابع من سبتمبر عام ١٩٠٨م، كتب قرابة ثلثمائة قصة قصيرة، جمعها فى عشرين مجموعة قصصية، بدأت بقصة (الرحيل) عام ١٩٣٥م، وانتهت بمجموعة (السكاكين) عام ١٩٨٥م، وتوفى فى الثانى عشر من فبراير عام ١٩٨٦م بالقاهرة، ودفن فى قريته بأسيوط.

٤٠ - ولد بهاء طاهر فى الأقصر مع نهايات النصف الأول من هذا القرن، ودرس التاريخ بكلية الآداب جامعة القاهرة، عمل بالإذاعة المصرية حتى صار نائباً لمدير إذاعة "البرنامج الثانى" - "الثقافى" ..[الآن] ونشر مجموعته القصصية الأولى عام ١٩٧٢م فى سلسلة كتاب الجديد بعنوان (الخطوبة) ثم توالى مجموعاته ورواياته الشهيرة مثل "شرق النخيل" و"قالت ضحى" و"خالتي صفية والدير"، و"بالأمس حلمت بك"، و"الحب فى المنفى" .. وغيرها.

٤١ - قنديل أم هاشم، (ص: ٣٠ - ٣١).

٤٢ - انظر، صبح النوم، طه هيئة الكتاب، (ص: ٩)، وقد ذكر الدكتور محمد حسن عبد الله فى كتابه "الريف فى الرواية العربية" أن يحيى حقى كتب رواية (صبح النوم) عام ١٩٥٤م، وأعتقد أن ما أثبتته فى صدر حديثى هنا أدق، [انظر، الريف فى الرواية العربية، (ص: ١٤١)].

٤٣ - فؤاد بواره: فى الرواية المصرية، (ص: ٣٦)، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨م.

- ٤٤ - انظر، دواره: فى الرواية المصرية، (ص: ٣٩).
- ٤٥ - دواره: فى الرواية المصرية، (ص: ٣٦).
- ٤٦ - انظر، دواره: فى الرواية المصرية، (ص: ٣٩).
- ٤٧ - انظر، د. محمد حسن عبد الله: الريف فى الرواية العربية، (ص: ١٤١).
- ٤٨ - انظر، د. محمد حسن عبد الله: الريف فى الرواية العربية، (ص: ١٤٤).
- ٤٩ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٤١).
- ٥٠ - صح النوم، (ص: ١٣ - ١٤).
- ٥١ - صح النوم، (ص: ٤٦).
- ٥٢ - انظر، يوسف الشارونى: مع القصة المصرية، (ص: ٣٤).
- ٥٣ - قسم يحيى حقى روايته (صح النوم) إلى قسمين رئيسين، سعى الأول منهما: "الأمس" وهو يتناول أحوال القرية المصرية قبل ثورة يوليو ١٩٥٢م، أما الجزء الثانى فسماه "اليوم" وهو يتناول أحوال القرية نفسها بعد الثورة، فعندما نشير فى درج حديثنا إلى الجزء الأول أو الثانى إنما نقصد تقسيم يحيى حقى لروايته.
- ٥٤ - انظر، دواره: فى الرواية المصرية، (ص: ٢٧).
- ٥٥ - انظر، د. محمد عبد الغنى حسن: الفلاح فى الأدب العربى، (ص: ١٢٠) القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، دار القلم ١٩٦٥م، وانظر، سبعون شمعة (ص: ٢٣٢).
- ٥٦ - انظر، يوسف الشارونى: مع القصة، (ص: ٣٤).
- ٥٧ - انظر، د. سليمان حزين: حضارة مصر، (ص: ١٠٤ - ١٠٥)، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٥م.

## الصعيد فى خليها على الله

غنم الأدب العربى الكثير - تجاه فهمه لأدب ونفسية يحيى حقى، والمجتمعات التى عايشها - من كتاب (خليها على الله) الذى حاول مؤلفه أن يسجل فيه جوهر انطباعاته عن الصعيد وأهله، فى رصد غير مرتب تاريخياً، وإنما كان المؤلف كمن يتصيد اللؤلؤ - بحسب تعبيره - ثم ينظمه فى سلك واحد، وقد قدم له بفصول عن حياته الأولى ومكوناته الثقافية والاجتماعية، وضعها - فى غير قصد - موضع الموازنة مع الصعيد، ومؤثراته الاجتماعية على يحيى حقى، وأدبه، فما النتيجة..؟

لقد قضى يحيى حقى عامين فى الصعيد، ظل يرقى أدبه فى حقول تجاربهما لسنوات طويلة، إذ وجد فى الصعيد جمهرة من الأحلام تتحقق، من بينها، وأهمها على الإطلاق، العمل والحرية.

### العمل:

عمل يحيى حقى فى متقلوط معاونا للإدارة، وكانت هذه الوظيفة بالنسبة له ولأبناء جيله، وبمؤهلاته العلمية، حلاً لا يقوى عليه إلا أصحاب النفوذ، حتى وإن كانت أقل قيمة من العمل فى النيابة<sup>(١)</sup>، لكنه ربما دفع ضريبة النفوذ المتواضع، بتعيينه فى الصعيد، الذى يعد بالنسبة لأهل القاهرة - وقتئذ - من المجهل التى لا يدفع إليها إلا الموظفون غير المرغوب فيهم.

وعمل معاون الإدارة من أكثر الأعمال مشقة، إذ تلقى عليه كافة الوزارات أعباءها<sup>(٢)</sup>، فهو يؤدي كل خدمات (وزارة الداخلية): من تحقيق فى الجرائم، والخروج فى الدوريات، وانتخابات العمدة والمشايخ والتحقيق معهم وتحصيل الجزاءات منهم، والتفتيش على السلاح غير المرخص به وضبطه، والقيام بتحريات عن طلبات جديدة للموالد والإشراف عليها، وحماية شركة الأسواق الإنجليزية بزج الفلاحين قسراً داخل أسوارها، وإحصاء السكان، والبحث عن الغائبين والهاربين، وإصدار رخص الدكاكين، وإبطال المدافن القديمة وإنشاء مدافن جديدة، والسماح لثرى أن يدفن فى مسجده، وحضور مزاد المعدية، وتحصيل رسومها، وجمع الحجاج وتسهيل سفرهم ومراقبتهم عند عودتهم، وأخيراً توزيع بطاقات حفلات الجمعيات الخيرية قسراً على العمدة والمشايخ، وسوقهم للسفر إلى القاهرة أو الإسكندرية لحضور تشريرة كبرى فى عيد جلوس أو ميلاد الملك...<sup>(٣)</sup>.

"ويعمل لـ (وزارة المالية)، فى: تحصيل الضرائب كلها، والحجز على المتخلفين وبيع متعلقاتهم - إذ أنه هو المشرف على الصيارفة - وبصفته مشرفاً على المساحين، يقوم بمسح الأراضى لتعديل الضريبة...، ويعمل على صيانة أملاك الحكومة، وتحصيل إيجارها، وتقدير قيمة المباني، وتحصيل رسومها...، كما يؤدي خدمات (وزارة الحربية) من إعداد قوائم المجندين، وحضور الفرز - وهو يوم عصيب<sup>(٤)</sup> - وضبط المتسحجين والهاربين، ويعمل لـ (وزارة الزراعة) فى مقاومة (الدودة) والجراد وآفات النبات والحيوان، وتنفيذ قانون "ثلاث الزمام"<sup>(٥)</sup>، والإشراف على إعداد الإحصاءات التى تطلب من العمدة والمشايخ عن المحاصيل والأشجار...، كما يقوم - لـ (وزارة الأشغال) - بحراسة جسور النيل، والمرور عليها وإصلاح كسورها...، وهو يد الحكومة فى تنفيذ بقايا السخرة فى إجبار الفلاحين على الخروج لحراسة الجسور وتقديم (البوص) والخطب...، ويقوم - لـ (وزارة العدل) - بالحضور عن الحكومة فى القضايا المرفوعة منها ضد الأفراد، وتنفيذ أحكام الطاعة، والمشاركة فى أعمال



المجالس الحسبية، وتلقى طلبات (القناصل الفخريين)...أما عمله لـ (وزارة المواصلات) فتحصيل رسوم انتفاع الأهالي بجنابات شريط السكك الحديدية، ولها نصيب في ازدياد عمله من ضبط المسافرين بلا تذاكر، ومعاينة حريق المحاصيل من شرر القاطرات، وتحقيق حوادث إلقاء الأحجار الكبيرة وجذوع الأشجار على الشريط الحديدى<sup>(٦)</sup>، هذه هى المهام التى كان على يحيى حقى الاضطلاع بها فى مكان يعدُّه من قبيل المنفى، ولا يلقاه إلا بإحساس ضجر.

### الحرية:

من الأحلام التى تحققت ليحيى حقى فى الصعيد، امتلاكه لحرية الشخصية، التى لم يلق فى طفولته شيئاً منها<sup>(٧)</sup>، وتحرره من قيود الأهل وتدخلهم بالنصح والتوجيه - بل والإرغام أحياناً - فيما يخص أموره الدقيقة، وذلك لأن أباه "كان من أشد الأتراك تعصبا فى تربية أولاده يأخذهم بالشدة والقهر، ويجعل من نفسه - أمامهم - مثلاً للعقاب الشاخص أمام أعينهم"<sup>(٨)</sup>، بينما هو فى الصعيد - هذا المنتأى البعيد - سينعم بالاستقلال للمرة الأولى فى حياته، "سيكون رب الدار وأهلها، لا يسأله أحد متى، أو إلى أين يخرج، ومن أين يعود"<sup>(٩)</sup>، وقد قرر يحيى حقى أن يجعل أول متعه فى "منفلوط"، أن يأكل من رمانها، وأن يجلس له كما كان يفعل وهو صبي: فينزع عنه قشرته ثم ينحته بأسنانه، حتى وإن سال بعض شرابه على ذقنه، فلن يزجره أحد<sup>(١٠)</sup>، لكنه فوجئ بأنه استخرج لنفسه - من أعماقه - واعظاً يلومه إذا عاد متأخراً بالليل<sup>(١١)</sup>، فيفتح الباب محاذراً إحداث ضجة كأنه يتوقع أن يفتح باب فى بيته ويندلق فى الظلام نور، ويضبطه شبح أمه قائلاً "هل عدت؟"<sup>(١٢)</sup>، لذلك ظلت حرية ليله يحسبها سجان الضمير ورقيب التربية، بينما ذاب فى نهاره - مأخوذاً بزحمة العمل - مألوف طبعه شيئاً فشيئاً، وحلت محله عادات جديدة، تسربت من طول سماعها على لسان زملاء العمل أو ممارستهم لها أمامه، فلاول مرة فى حياته يعلو

صوته بأقبح ألفاظ السباب الوقح الفاحش الداعر، وكأن في ذلك نوعاً من التحرر والتخلص من قيود التربية بالنسبة له، فيقول: " لعلى كنت أجد فى مقدرتى على التفوه بها لذة كبيرة تعوض حرمانى وأنا صبى من مجارة رفقاء الحارة فى هذه المتعة العجيبة"<sup>(١٣)</sup>، وقد صحب هذا التحول فى طبعه انسيال لسانه بأقذع الألفاظ<sup>(١٤)</sup>، إذ وجد فى الصعيد براحاً، يمتلك فيه حريته ويعوض حرمانه.

لذلك ظل يحيى حقى ينظر إلى أهل الصعيد نظرة إشفاق وامتزاج وعطف، فهم - إلى جانب إحساسه بكيانه وقوامته على نفسه - أعطوه كل ما يحتاج إليه للشعور بسلطة الذات والترقى عن المجتمع، الذى تفصله عنه سنوات طوال من الجهل والقهر، لذلك كان حتماً أن تختلف رؤية يحيى حقى إلى الصعيد، وأن يعتد به اعتداداً لا يضاهيه اعتداد ببيئة أخرى، اللهم إلا (البيئة الشعبية) التى ينتمى إليها، والتى تربي فى أحضان عاداتها، ونشأ على صراط تقاليدها وأظلته أخلاقها، فيحيى حقى كاتب راسخ له مميزات تجعل من كتاباته منهجاً علمياً فى الإبداع، إذ جعل من عمق الانفعال وصدق الإحساس ركيزتان أساسيتان من ركائز عمله الأدبى، وقد اعتمد عليهما فى كتاباته إلى حد كبير، بل لم يكن يكتب إلا من منطلقيهما، لذلك لم يجد لديه سوى انفعال - سطحى مظهرى - بالبيئة الريفية فى الدلتا، بينما وجد فورة من الانفعال والصراع مع دوافع مختلفة وتيارات تنتمى - فى معظمها - إلى العاطفة والأثر الوجدانى، أكثر من انتمائها للعقل والمنطق، فى بيئة الجنوب الريفية، (وهى بيئة الصعيد)، لذلك استطاع أن يستنفر فينا حيادية التلقى والرضوخ للنقد - نحن أبناء الصعيد - مع الوعي بالمرحلة التاريخية التى ينقلها إلينا، ونتلقاها عنه بانفعال فنى، هو فى صميمه انفعال اجتماعى، فما الانفعال الفنى غير " انفعال اجتماعى (جوهري) تأثيره فى أنفسنا حياة مماثلة لحياتنا الخاصة (مهما اختلفت قشورها) ألا وهى تلك الحياة التى يضعها المبدع بين أيدينا عن طريق عمله الإبداعى"<sup>(١٥)</sup>، فبهذه الإثارة تزداد أهمية العمل تماماً، كما تزداد بقدر رسوخ أصوله فى وعى العصر الذى كتب

فيه، وعلى قدر تصوير الكاتب لهذا الوعي تصويراً فنياً في واقعيتته<sup>(١٦)</sup> وقدرته على نقله موضوعاً وأثراً، لذلك نجد للآن في كتابات حقي عن الصعيد تجديداً يتقد بوهج الصدق، وربما يرجع ذلك لمعيشته للصعيد معاشة تمازج من ناحية، ومن ناحية أخرى لأنه عبر عن تلك المعاشة بأسلوب ينطلق من الواقع مع الرغبة في إصلاحه، وهو مذهب (الواقعية النقدية) الذي امتلك على يحيى حقي جانباً كبيراً من كتاباته، وهذا المذهب هو سبيلُ الكتاب الأكثر خبرة وإدراكاً للحركة المتفاعلة في المجتمع، ومن ثم كانت أكثر المذاهب صدقاً مع الواقع وتأكيداً للتفاعل معه، ففي تناوله " للصعيد والبيئة الشعبية " على وجه التحديد، يتمثل الواقع الاجتماعي الذي يعبر عنه تمثلاً موضوعياً، يتجنب خلاله الغريب الشاذ من الوقائع والأحداث، ولا مكان فيه للمعجزات والمصادفات، وترتبط فيه الأسباب بالنتائج، ولا يقتصر تناوله لتجاربه على الموضوعات المشرقة الخيرة، بل يتناول كذلك القبيح والسيئ، ويقدم المجتمع بإيجابياته وسلبياته، بكماله ونقائصه، وهو ما سماه (رينيه ويلك) "ReneWellek الأسلوب الواقعي"<sup>(١٧)</sup>.

كل ذلك يترسخ داخله بما تركه المجتمع من أثر عميق فيه، هو نتيجة مباشرة وحتمية لاتصال يحيى حقي، ولأول مرة بطبيعة شعبية مفتوحة ذات سلطة تمتزج مع أفرادها في أدق حالات بؤسهم وغناهم، أو فرحهم وترحمهم، فتعرف عن قرب إلى الخريطة النفسية والوسم الداخلي، المحرك للريف المصري في الصعيد وفلاحيه وحيواناته، وما فيه من دعة وجمال، أو قهر وبؤس، فعمله وإن كان أقل قيمة من عمله في النيابة، إلا أنه غنم منه مغام لا تحصي بالنسبة لمستقبله كاتباً، فقد كانت إقامته في "منفلوط" ذات أثر حاسم في تكوينه الفني، على الرغم من كونهما أشد سنوات حياته عنفاً وشقاء، إلا أنهما كانتا مفيدتين بالنسبة لإبداعه الأدبي، ففي يناير سنة ١٩٢٧م عُيِّن يحيى حقي بوظيفة "معاون إدارة"، ومهنته فيها، هي: تنفيذ القوانين الحكومية المتنوعة، لكافة الوزارات، فوجد نفسه (في سن الثانية والعشرين) ممثلاً للسلطة التنفيذية بكل فروعها، في بلد كبير بمديرية أسيوط، فكان عليه أن ينفذ

تعليماتها، ويشترك فى تنفيذ قوانين لمس ظلمها، لأنها لم تكن تتمشى مع عقلية الفلاحين، فالحكومة لم تكن أبداً خادماً معيناً، بل كانت سيداً مستبداً جاهلاً، نفعه قليل، ولكن ضرره أكثر<sup>(١٨)</sup>.

لقد نجح يحيى حقى فى تبديد النفور بينه وبين الشخصيات البيئية المحيطة، من أهل الصعيد، وإيجاد نوع من التقارب بينه وبين البيئة التى وضعت حياته العملية فى غمار لججها، تلك البيئة لم يكن من السهل - على الإطلاق - تطويعها لألفة أو تقارب، فالموظفون عند أهل الصعيد كالساقية التى لا تكف عن الدوران، يتبدلون عليهم تباعاً، أشكلاً وألواناً، لذلك ظلت ألفتهم لبعض هؤلاء الغرباء حذرة وسطحية، لأنها وإن طال أمدتها مؤقتة حتماً، فالفلاح فى الصعيد رجل عملى، يجد من العبث والإسراف فى غير طائل أن تتحول الألفة إلى صداقة مع عابر سبيل<sup>(١٩)</sup>، وحتى تلك الألفة لم تكن ميسورة البذل، بل كانت تكتنفها الحيطة والحذر، وقد كان ليحيى حقى نصيب فى تلك الألفة، لأنه صاحب نفس صافية أبعدته عن زمرة الموظفين، الذين تصفهم السنة الفلاحين بأنهم "أجريّة، أوشباحون"، ويروى حول ذلك موقفاً يكشف لنا عن مدى سذاجة هؤلاء الفقراء الذين مهما سمت أنفسهم وصفت، لن تجد فلماً موضوعياً يجمع بين نفسيتهم المستمدة من بيئتهم القاسية، وبين نفسية مستمدة من بيئة جبل أهلها على الدعة والتكلف معاً، حتى الفقر فى تلك البيئات له حدود يقف عندها فى تدنيّه، هى بالنسبة لهؤلاء السذج، حدود الغنى، يقول يحيى حقى: "أقترب الظهر برأيت بين القوم مسارةً جمعت فيها رؤوسهم، ثم جرى أحد الخفراء للقرية...، وبعد غياب طويل عاد وفى يده صرة منبوعة، فترك القوم عملهم من فورهم، وفرشوا لى حراماً "أجلسونى عليه، ثم تحلقوا حولى على الأرض، عن يمين ويسار، وفى وجوههم سعادة كبيرة أن تألفت قلوبنا، فهم فى فرح لأننى ساكل معهم، مثلهم، فهذا لا أصبح عندهم من (الأجريّة)، أو (الشباحين)، وفتحت الصرة فإذا بها لا تحتوى إلا على خبز بابت وبصل مستدير...، خجلت من الاعتذار، وأكلت معهم على مضض، وكم تمنيت أن لو



كانت نفسى أقوى وأنبى، وعلت عن سفساف الأنفة والحرص، وتأملت الأرض والزرع والحيوان والنيل من حولها، مرة أخرى، وصحبة أناس بذلت بساطتهم مع الود ما تملك أيديهم" (٢٠).

لقد ظلت الهوة تفصل بين يحيى حقى وأهل الصعيد وتفرق بينهما كلما اجتمعا، وما ذلك إلا بسبب الطبائع المتنافرة ما بين الترفع بالنفس وفلسفة النظرة إلى الحياة، وشوبها بكبرياء الكلفة والاعتداد بالذات، الأمر الذى لم يعتده أهل الصعيد، وقد حاول يحيى حقى أن يبني لنفسه جسراً فوق تلك الهوة، فكان كى يصل بينه وبينهم، لكن ذلك الجسر كان ينهدم قبل أن يقوم، يقول يحيى حقى عن ذلك: "لم أفلح فى حمل الفلاح على الوثوق بى، مع أننى رفضت كل الرفض أن أؤمن بما يقوله زملائى - عن تجربة - بأن الفلاح رجل لا يوثق به، وأنه عنيد لا يتحول عن طبعه، وأن معاملته باللين والإنسانية عبث ضائع... يلحون على أذننى بهذا الكلام يوماً بعد يوم" (٢١). هذه الثقة المفقودة، حاول حقى إعادتها، لكنها ما إن وجدت حتى تبددت كالسراب فى متاهة جديدة، هى مزيج من اختلاف الطباع والتربية البيئية والقدرة على التحمل، من ناحية، والتطبع الفطرى مع متطلبات بيئة عنيفة قاسية مثل البيئة الريفية فى الصعيد إبان تلك الحقبة من تاريخ مصر.

لقد وجد يحيى حقى فى العمل بالصعيد، فرصة أشبه بالمغامرة، للانطلاق إلى عالم غامض، أحس بسحره، منذ مرحلة مبكرة من حياته، فنرى أن أول ما يفعله، هو شراء (لبدة)، و(زعبوطاً)، معللاً ذلك بأنه خلد فى وهمه وزعم فى غروره، أنه واجد فيهما الإلهام، إذا جلس للكتابة فى الصعيد، ثم يعلق قائلاً: "هذا مثال من تقاليع ناشئة الكتاب وأوهامهم.. ألا يعلمون أن النفس ترفض كل تحايل" (٢٢).

ومع رفض النفس لكل سبل التحايل والمراوغة والافتعال المظهرى، وجد يحيى حقى نفسه - ولأول مرة - أمام حياة صارمة خشنة، من نوع غير مألوف بالنسبة له، فليس له الحق فى التفتن فى طعامه وملبسه ونكاته ونزهاته، إذ ليس هناك ما يدعو



لذلك، أو يساعد على تحقيقه، في نمطٍ حياتي هو امتداد لصورة الصعيد في ذهن يحيى حقي، فتلك الصورة كانت محصورة فيما يسمعه عن جرائم القتل والثأر، لذلك لم يجد ما يشغل به خياله من أفكار حول الصعيد سوى رمز ركبته له أوهامه عن هذه البيئة، فهي - عنده - [شومة] من خشب صلد في يد قوية مفتولة تهوى على العظام والرؤوس، فتشمها، وتتركها حطاما، يقول: "إن رمزت للصعيد بشيء، فبهذه [الشومة] - خشبها في صلابة الحديد - تهوى بها أذرع قوية مفتولة على الرؤوس والعظام فتحطمها وتعجنها" (٢٣).

هذه هي الصورة التي رسمتها العقلية المصرية للصعيد في تلك الحقبة، فهي بمثابة المواقعة، قد تقطعها صورة الشهامة والاعتزاز بالنفس والجّد، لكن القسوة ظلت لها سطوتها في ذهن هؤلاء الشماليين، وليس بدعاً أن تكون تلك الصورة هي الراسخة، عن الصعيد، عند يحيى حقي قبيل تعيينه في مديرية أسيوط، غير أن أطراف رهبتها اتسعت في نفسه عندما وجد نفسه وجهاً لوجه، أمام بيئة كان يشناق إليها حين يقرأ في عيون زملائه بالمدرسة، نوعاً غريباً من الصبر والعناد والقوة وجبروت الإصرار، لكنه لم يجد "سوى حياة خشنة صارمة، مجردة من الزينة، لا تعرف ولا تجيز دل القاهرة في طعامه وملبسه، أو نكاته ونزهاته" (٢٤).

فالصعيد بيئة ضيقة، لها أعراف صارمة وتقاليده لا تعرف المداورة (٢٥)، ليها أشبه بسجان له يد سوداء تغلق الأبواب عند غروب الشمس على الإنسان والحيوان، نساؤه حبيسات في دورهن، على نحو اجتماعي يمثل قيمة تبيح لهن أن يفخرن بأن منهن من لم ترتد [الملس] إلا مرة واحدة، يوم أن خرجت زفتها من بيت أبيها إلى بيت زوجها (٢٦).

لم يجد يحيى حقي - بعد الوساطات والشفاعات - إلا وظيفة معاون إدارة، وكانت هذه الوظيفة أقل قيمة من وظيفة النيابة، فلم يقبلها إلا صاغراً مستسلماً، وعرف فيها الغم والهم والحسرة والألم، ومع ذلك كان له من وراء هذه الوظيفة مكانة

أدبية راسخة أسبغت عليها أيام الصعيد مسحة من التفرد والخصوصية، إضافة إلى ما لها من فضل كبير عليه في التعرف إلى البلاد وأهلها، فيقول عن ذلك: "كان [عملى] أكبر الفضل في أن أعيش في الحقول بين نباتها وحيوانها" (٢٧).

لقد صور يحيى حقى (الصعيد) من خلال انطباعاته عنهم - في كتابه "خليها على الله" - بأنهم قوم يتميزون بخصيصة كيرتين، هما: القوة، والسذاجة.

### القوة:

يقول يحيى حقى: "لقد طوفت في بقاع الأرض فلم أجد للصعيدى ندأ في تحمله للجهد" (٢٨).

لقد أتيح ليحيى حقى أن يسمح لمخزونه - من أفكار، وتصورات حول الصعيد - بالخروج دون سلطة تقاليد، أو رقابة عادات، هما بمثابة حكم اجتماعى عام مسبق، إذ كان له منذ صغره احتكاك بأبناء هذه البيئة، ففي المدرسة زملاء لمس في معاملتهم رجولة وشهامة وقوة وجلدًا، هذه أوصاف عامة يكاد يتفق عليها كل من يتحدث عن شخصية أهل الصعيد، لكن يحيى حقى - كعادته - يفوص إلى الأعماق قبل أن يخرج لنا بجوهرة الملاحظة العميقة، فيقول محلاً: "منذ صغرى ألحظ في زملائى من أبناء الصعيد، بالمدرسة قدرة - أشبه بالفريزة - على تناول الحياة، حلوها ومرها، كما تلقاهم ويلقونها، لا يفسد تمتعهم بها ابتلاء بالتهيب" (٢٩)، فهذا الحكم نابع عنده من قناعة الاحتكاك والملاحظة.

فارتباط القوة والغموض ببيئة الصعيد عند أهل البيئات الأخرى، يرجع لنظرتهم الجغرافية ذات الامتداد التاريخى، لبيئة أخرى، كانت في مثل صلابتهم، وعاشت فوق أرضهم منذ عهد بعيد، فيرونهم امتداداً للفراغة، وقد لمسنا الربط ما بين أهل الصعيد وعاداتهم وأسلوب حياتهم عند يحيى حقى الذى كان متلبساً بهذه المماثلة،

ففراه - مثلاً حينما يسمع بجنائزة تعبر النيل من الغرب إلى الشرق يربط بينها وبين عادات الفراعنة في ذلك، فيقول: "يهتز قلبي حين يقال لى إن الجنائزات فى الصعيد تعبر النيل من الغرب إلى الشرق، أحس أننى أعيش فى عهد الفراعنة" (٢٠).

فالقوة - بوصفها خاصة من خصائص أهل الصعيد - يجسدها يحيى حقى فى نظرتة إلى أفراد تلك البيئة، ومن ذلك وصفه للباعة الجائلين، من فقرائه المعدومين، بأنهم "يمشون فى عزة كأنهم جند فى استعراض عسكري لجيش ظافر، تضرب أقدامهم الأرض، تكاد تخرقها، فأجسامهم ممشوقة، ورؤوسهم مرفوعة، وبطونهم مشدودة، وظهورهم مبسوطة، إذا بان لك عظام الصدر أحسست أنها غطاء (دينامو) لا يلهث ولا يصفق طلباً للنجدة، كأن كل واحد منهم أمير فى قومه...، وأكثر ما يجذب العين فيهم رقبة طويلة مغروزة فى الجسد كصخرة فى جبل، هى وحدها التى تضىء عليهم هذا النبل وهذه المهابة" (٢١).

وهناك صورة أخرى يسجلها يحيى حقى لبائع الرمان الشيخ، فى وصف ينطق بانبهار يحيى حقى بما يراه من صلابة أهل الصعيد فيقول: "كان يدخل حارتنا، فى كل جانب من [عبيّه]. فوق حبل مشدود على وسطه - أقتان على الأقل من الرمان، وعلى كفيه رمان، وفوق رأسه قفة كبيرة مملوءة لقم عيناها رماناً، لو قبل الشارى - فى غفلته أن يساعده على إنزالها، كادت تخلع ذراعه وتطرحة أرضاً، ولو كان فحلاً، ويمشى هذا الرجل الشيخ - وقد خط الشيب شعره - من مطلع الشمس إلى العشاء، لا ترى فيه من أثر الجهد إلا رفع حاجبيه وخفضهما، كأنه يوازى بهما القفة فوق رأسه، كل قوته انحبست فى رقبته، ولا تسألنى من أى طعام تستمد قوتها" (٢٢).

كما سجل يحيى حقى صوراً أخرى لأهل الصعيد فى أعمال متنوعة، تبرز مدى اهتمامهم بالعمل ونشاطهم ودأبهم، فيقول: "على جانبي الشريط [السكك الحديدية] وجسور الترع والمصارف، وفوق السقالات، وبين أرصفة الموانئ، والبواخر المحملة

بالفحم، جنس يحيل العمل - من فوره - إلى وقدة كالحُمى، يشبه النمل فى دأبه وتبعثر أفرادهِ وانتظام مجموعته معاً<sup>(٣٣)</sup>.

هذه هى صورة الصعیدی كما ترسخت فى ذهن يحيى حقى، ثم نقلها فى مذكراته، قوة ودأباً ونشاطاً وإقبالاً على العمل والحياة، هذا هو الجانب الإيجابى بينما هناك جانب سلبى لتلك القوة ما كان ليحيى حقى أن يتعرف عليه لولا معاشته لهذه البيئة من الداخل هذا الجانب هو الصراع الداخلى بين عناصر تلك القوة، فهؤلاء الفلاحون بأسهم بينهم شديد، إذا لجأوا إلى السلاح فى عنفوان الغضب فلا تثنيهم عن الشر قوة فوق وجه الأرض<sup>(٣٤)</sup>.

### السذاجة :

هناك حضور ملح لمظاهر مختلفة للسذاجة عند أهل الصعيد، ولعل أبرزها التسليم - غير الواعى - لقوى خفية، كلها عندهم "مباركة" ومرهوبة الجانب، تلك الظاهرة تحولت إلى مسرح فسيح لعمليات النصب والسلب، التى وقع ضحيتها أولئك السذج، تلك السذاجة التى ينهزم بفضلها العقل، بل والغريزة أحياناً، أمام سطوة الوهم والدجل، فقد خروا أمام المحتالين صمماً وعمياناً، فيروى يحيى حقى قصة سيدة فى "منفلوط" كان لها ابن وحيد، حين بلغ سن الشباب خرج من داره ولم يعد، ومر أكثر من عشرين سنة قبل أن تقرر بابها يد لا تألفها، فإذا برجل يلف رأسه بكوفية يرتدى بين أحضانها صائحاً "أمّة، أنا رجعت"، وظل الفتى أياماً يجلس أمام الباب يستقبل المهنئين، وذات صباح وجدته يخرج مهرولاً، فلما دخلت حجرتها، رابها أن صندوق حاجياتها لا يحسن إطباق فمه، ففتحته لتكتشف أن ابنها العائد لم يكن غير لص خدعها وسرق منها "الأساور"، و"الخلاخيل"، فصرخت واجتمع الناس عليه وقادوه إلى "النقطة"، وبعد أيام وصلت إلى "منفلوط" صحيفة سوابق طويلة مهيبة لنصاب محترف<sup>(٣٥)</sup>، لم يكن بطبيعة الحال ابنها.

ومن الطريف أن ما نقله يحيى حقي حول سذاجة أهل الصعيد، لم يكن خالصاً لهم من لونه، بل امتزجت سذاجته بسذاجتهم - في بعض مروياته - فهو يتقرب إلى منجم قاهري، يدعى كشف الطالع والمستقبل، ولم تمض دقائق كثيرة حتى وجد يحيى حقي نفسه مسلوباً، يجلس من ذلك المنجم جلسة التلميذ<sup>(٣٦)</sup>، فيقول عن ذلك: " ظللت طوال الجلسة أتطلع إلى وجهه، محاولاً أن أستشف سر هدوئه وثباته واطمئنائه، وكدت (أملس) عليه طلباً للعنوى"<sup>(٣٧)</sup>.

أو نراه - مثلاً - يعيش أياماً تحت سطوة الوهم، بانتظار شلل يده، لمجرد أنه لم يمتلك على نفسه غضبتها، وصفع مجنوباً من ذوى العمائم الخضراء، وظل نادماً متألماً فقط لأن الرجل كان يرتدى عمامة بهذه الصفة، هذه السذاجة اختلطت بسذاجة الأم التي تزغرد زغاريد متواصلة لأن ذا العمامة تنبأ لها بأن في ابنها " شيئاً لله" (فهى لا تدري أنه كله لله)، وأن علامات الصلاح و" الوصول" بادية عليه، وأراد الرجل أن يثبت لتلك الأم ادعاءه، ف جذب الطفل إلى وسط الحلقة، وجعل يركز مسماراً غليظاً له رأس كبير من الخشب - يسميه الرجل دبوساً - فوق عظمة ترقوته، فلم يكد الصبى يدور دورتين حتى وقع على الأرض، فصاح نو العمامة مهلاً، يحمد الله أن تجلت على الصبى كراماته، وانطلقت الأم تزغرد بأعلى صوتها، وأزرتها النساء، كان الدبوس - بضغط رأسه الثقيل - قد خرق سنه المدبب جلد الرقبة، ونفذ من اللحم حتى طعن القلب، وبدأ الدم يسيل إلى جوف الصبى دون أن يشعر أحد به... الولد يشهق، والمشعوذ يرقص، والأم تزغرد، حتى أسلم الصبى الروح، وسط معالم الأفراح<sup>(٣٨)</sup>.

تلك العمامة الخضراء، التي تغرر بالفلاحين والسذج، يلجأ إليها الدجالون الذين يطوفون القرى، يعرضون على أهلها كراماتهم، ويدقون على الدفوف، ويترنمون بأناشيد متنوعة في محبة الله ورسوله - صلى الله عليه وسلم - " فإذا تجمع الناس حوله، صرعه الوجد، وزاغ بصره وهمهم ودمدم، وتناول الدبوس، وغرزه في أحد



شديقه، فخرج من الشدق الآخر.. ما شاء الله...!! قدرة قادر..! ثم ركز سنه على عظمة ترقوته، وأخذ يرقص، والدبوس لا يقع.. سبحان الله، له فى خلقه شؤون...!!<sup>(٣٩)</sup>.

من هذا النوع الطواف، " أفندى من أهل القاهرة "، يسافر فى الصيف إلى " الوجه البحرى "، وفى الشتاء إلى " الوجه القبلى "، يتحدث عن التصوف، ووحدة الوجود، ومعنى الظاهر والباطن، وانهزام القوانين أمام النفس الواصلة، وبعد ذلك لا يتورع عن اغتصاب فتاة مصابة بالصرع، وهَمَّ أهلها أنها مصابة بمس من الجن، فاستدعوه لعلاجها<sup>(٤٠)</sup>.

هؤلاء الدجالون منهم الجوالون، مثل صاحب الدبوس، والمنجم، ومنهم المقيم الذى لا يلجأ إلى أعمال الحُواة لاجتذاب رزقه، بل له عمل آخر هو كتابة " الأحجية " ومعالجة داء العقم.. وغير ذلك، وكان أكثر زبائنهم من النساء، فهؤلاء خطرهم قليل، ومكرهم هين، وسطوتهم على المال معتدلة، لأنه مبنول لهم ومتصل فى أيديهم، فهم فى حاجة للإبقاء على وشيجة واصله بينهم وبين البيئة التى يعيشون فيها ويتقوتون من أفرادها، ومثل هؤلاء يدعون الصلاح، ويزعمون الولاية، تتبرك بهم النسوة ولا يرهبنهم.

وهناك نوع آخر من المقيمين، هذا النوع يزعم أن بينه وبين الشيطان عهداً وميثاقاً، وهو نوع مرهوب، غير مرغوب فيه، يتباعد عنه الناس فى حذر، وضحاياهم من الرجال، فهو - فيما يظنون - قادر على سجن قوتهم وتكبييل إرادتهم، وهؤلاء "مثال لانهزام العقل، بل انهزام الغريزة أمام الدجل"<sup>(٤١)</sup>.

فالسذاجة - دائماً - مقرونة بضياغ الحقوق، والتعرض للنصب والسلب، وهى قرين للسلبية الجارفة، لكن الحياة فى الصعيد لم تعد رجالاً يستغلون تلك السذاجة للإصلاح وإعادة الخير للحياة، عكس أولئك المنجمين والمشعوذين والمحتالين، هذا الصنف يتمثل فى رجال طوافين يشتهرون بالصلاح والتقوى والولاية لله، هم ملوك

غير متوجين لا حد لسلطانهم على رعياهم، يتنقلون بشكل موسمي من عشيرة لأخرى، وما إن يحل واحد منهم على بلد وينزل عند أحد مريديه، حتى تنقلب الحياة فيها من النقيض إلى النقيض، نشعر بأن الهدنة قد أعلنت، وأن الناس قد فرغوا من أمر دنياههم إلى دين نسوه زمنًا، فحلقات الذكر لا تنقطع، والصلوات تقام جماعة في أوقاتها، وفي تلك الأيام يلتف الفلاحون حول الشيخ طول النهار ومعظم الليل، لا ترتكب جريمة واحدة، فنفع هؤلاء بالنسبة للفلاحين، كان عظيمًا، لا يقتصر على السذج منهم وحسب، بل يمتد إلى من عداهم، ومتى غادر الشيخ، عادت للشر غلبته من جديد، وللحياة دورتها (٤٢).

هذه سذاجة فطرية نابعة من تلك البيئة، لا بد أن أفرادها كذلك، سذج من داخلهم، ومن أنماط السذج، عمدة إحدى القرى، نظيف في مسكنه وملبسه، كريم النفس، نوحياً رقيق، يروى عنه يحيى حقى حكاية تثبت ما يتمتع به هؤلاء الفلاحون من سذاجة بريئة، فيقول: "فى صباح يوم، وأنا أفتح البريد انبعثت منه رائحة أجد لها قرباً من رائحة الخردل، فإذا بأوراق كثيرة، حائرة بين "الصحة"، و"المركز"، و"المديرية"، و"النقطة"، مفادها أن فلاحاً تقدم بطلب لفتح دكان للبقالة، إلى أن تنبه كاتب الصحة - بعد عام كامل - إلى أن الطلب ينبغي أن توضع عليه [ورقة دمغة] وكانت تسمى فى ذلك الوقت "ورقة لصق"، ثمناها ثلاثون مليماً، فتنقلت الأوراق، بين الدواوين عائدة، حتى وصلت للعمدة، فأعادها بعد حين، تنبعث منها رائحة الخردل، وقد كتب يقول: "الأوراق معادة للنقطة، ومعها ورقة اللصق المطلوبة بثلاثين مليماً، ولم تكن ورقة اللصق سوى [ويلكوكس] التى تعالج آلام الرطوبة والبرد فى الشتاء...، ولما أخبره يحيى حقى بذلك قال: "والله يا سيدى الأفندى سألنا عن ورقة اللصق فلم يهدنا أحد، ولم نسمع بها من قبل، ثم قيل لنا أن (أجزخانة) فى البندر تباع ورق اللصق مسعرة كورقة البوسطة... شغل الحكومة كدة" (٤٣).

## وصف منفلوط، فى خليها على الله:

استبشر يحيى حقى باختيار مدير أسيوط لمركز "منفلوط"<sup>(٤٤)</sup>، مقراً لعمل المعاون الجديد، لألفة بينه وبين هذا الاسم، قديمة وعميقة، يقول: "وإن كنت أستفتح عملى كالقطة العمياء، لا أعرف ترتيب مراكز أسيوط فى المتاعب والمزايا، ولم يبصرنى بها من قبل إنسان، وجدتتى أستبشر بهذا البلد، لأن منفلوط فى مقدمة مدن قليلة يجلجل اسمها فى دروب القاهرة، إشادة بالأصالة والتفوق عند ذكر طيب المنبت وجودة الثمر"<sup>(٤٥)</sup>.

ويصف يحيى حقى "منفلوط" وصفاً جغرافياً، وهيكلية دقيقة، ثم اجتماعياً يقطاً، فيقول: "منفلوط بلد خفيف الدم، معتدل المناخ، غير محروم من الماء والنور، لا يندس فى حوض الجبل، بل يتوسط رقعة تصل ما بين النيل وجسر "الإبراهيمية" يحاذيه شريط السكك الحديدية، إذا نزلت من القطار، قابلك الريف من فوره، عن يمينك حوض متسع يمتد زرعته إلى نهاية البصر، وعلى يسارك دور حديثة، وقهوة البلدة، ومبنى المحكمة، والمركز، وقصر (الطرزى)، تليه بركة غير صغيرة، ثم ينعرج الطريق إلى اليمين نحو الجنوب، إلى أسيوط عند موقع معروف فى نهاية البلدة هو (نقطة البغايا)، فمنفلوط بلدة تمتد نحو المحطة لا نحو النيل، وكنت لا أبلغ "الموردة" إلا بعد مشقة، عبر حقول ليس فيها طريق للمرور"<sup>(٤٦)</sup>.

"وتمتد الحقول من الشرق وحتى التلال التى تحد الوادى من جهة الغرب، فى هدوء شامل، تؤكد - ولا تخل به - زقزقة العصافير"<sup>(٤٧)</sup>، غيطان متشابهة تمتد إلى مرمى البصر، لا يقطع وتيرتها سوى أكمة من تراب تتلوى وسط الغيطان كالثعبان، ليست سوى (صلبية حوض) من أحواض الرى، أسفل الإبراهيمية، وكأن صوتاً خفياً مرهوباً أمر الدنيا بالصمت"<sup>(٤٨)</sup>.

ويعصف مشهد الفجر فى منفلوط، بأنه يبعث الراحة فى النفس، إذ الدنيا طيب عرفها، والصفاء ضارب أطنابه، إنه مستهل جديد لصحيفة بكر لم يسودها بعد سطر من الشرور المتتالية، لها نوع من الرهبة، لجلال تلك اللحظة التى ينهزم فيها ليل متجبر حالك أمام نهار وليد<sup>(٤٩)</sup>، يطل على مساحات الأرض الشاسعة كلها خضراء، يرتفع فيها النبات الأخضر الندى شبرين عن الأرض، مربوط عنده هنا وهناك بقرة أو جاموسة مستغرقة فى سعادة كبرى وهى تلوكه بين فكىها وتهز أذنيها، وفى عينيها وداعة لا توصف، بينما سحب رقيقة توشى السماء فى الربيع، والهواء صاف شفاف، يقول يحيى حقى: "كأن يدا من السلام والطمأنينة تمسح على جبهتى، أحس - أنا القاهرى - أن نوافذ مغلقة فى نفسى تتفتح لأول مرة"<sup>(٥٠)</sup>.

كان لتلك البيئة أكبر الفضل فى أن يتعرف يحيى حقى إلى نفسية جديدة وطبيعة لها خصائصها المختلفة، خالط خلالها الفلاحين عن قرب<sup>(٥١)</sup>، لكنه لم يفلح أبداً فى اجتياز تلك الهوة - التى سبق الحديث عنها - بينه وبينهم إلا على نحو يسير جعله مميزاً عن بقية زملائه من الغرباء.

هذه صورة واقعية لمنفلوط عام ١٩٢٧م، عندما كان يحيى حقى يتهيأ للعمل بها، فهى - آنذاك - مركز كبير مشهور يجلب اسمها فى دروب القاهرة، بلد غير محروم من الماء النقى المكرر، أو النور الكهربائى، وأثبت هنا وصفاً حديثاً نسبياً للمدينة كتبته المستشرقة (مريام كوك) Miriam Cooke فى مقالة عنوانها "فى البحث عن حلم" InSearch Of A Dream، إذ قامت (مريام كوك) بزيارة منفلوط فى مارس عام ١٩٨٠م، فلا تراها إلا بلدة مجهولة، لا يعرفها أحد فى قطار الصعيد، ولم يكن لدى معظم من سألتهم فكرة عن موقعها، حتى وصلت إلى منفلوط، وهى - حينئذ - ليست بها وسيلة للمواصلات سوى (الحنطور)، والحمار، تقول السيدة (كوك): "وجلسنا فى عربة (حنطور) يجرها حصان - و"الحنطور"، والحمار هما الوسيلتان الوحيدتان للمواصلات فى المدينة"<sup>(٥٢)</sup>.

هذا الوصف إذا صدق على مدينة كبيرة مثل منفلوط (عام ١٩٨٠م)، فكيف لنا - أن نتدبر، أو حتى نتصور صدق ما قاله يحيى حقى عن سيارة الأجرة الصغيرة - التي طالما ركبها - من نوع "فورد" (٥٣)، أو تلك التي انتبه على صوتها، وهي قادمة تكرر وتدخن وتتمايل - فوق الجسر - كأنها بهلوان على حبل، بينما كان يحيى حقى مستغرقاً في تأمل عميق، واستمتاع كبير بما حوله من خضرة وهدوء، لا يقطع عليه صمت تلك اللحظات، سوى زقزقة العصافير (٥٤).

وتستطرد المستشرقة - غير منصفة - في ادعاءاتها، إذ تصرح بأنها عندما زارت مكتبة المحامي الراحل (مكسيموس) لفحصها والبحث فيها عن بعض متعلقات يحيى حقى من خطابات أو قصص، من المحتمل أن يكون قد أرسلها إلى صديقه (مكسيموس)، استعانت بلمبتي جاز [كيروسين]، كما أن محلات الحرفيين في مساء منفلوط، أثناء عودتها إلى بيت مضيقتها، كانت أكثر وضوحاً، بفضل مصابيح الكيروسين المتوهجة في أنحائها، ثم هي تمضي - بعد ذلك - ليلة من الرعب بين الحشرات والناموس (٥٥).

وقد أثرت هنا عرض رؤية المستشرقة الإنجليزية (مريام كوك) لمنفلوط من قبيل أن "الضد يظهر حسنة الضد"، وليتضح الفرق بين حيادية يحيى حقى وصدقه وأمانته عام ١٩٢٧م، في مقابل تصور (مريام كوك) لتاريخ اجتماعي قريب عشناه ولسنا به حقيقة واقعة إلى جوارنا، يتحول بين يدي السيدة (كوك) إلى روايات تحفل بالخيال، وتتبعث من مسحة أسطورية وكأنها تكمن في خلفية ليلتها تلك، الليلة ألف ليلة وليلة.

إن يحيى حقى هنا مثال لوهج الصدق المتقد، ومن هنا نثق فيما نقله إلينا، وفي نقده لهذا المجتمع، وأن ما عرضه وسجله لم يكن لمجرد إثارة الانتباه له والثناء لسنتيه اللتين قضاهما في مجاهل الأرض وغرائب المخلوقات البشرية، في الصعيد، كما فعلت السيدة (كوك).



بعد أن عرضنا الوصف الهيكلي لمدينة منفلوط من خلال كتابات يحيى حقى، نعود لاختزال صورة تقريبية لهذا المجتمع وحركته وطوائفه كما سجلها فى مذكراته، وهذا التقسيم يتفق مع منهجنا فى عرض البيئة بقسميها الجوهري والمظهري، الحركي والسكوني، ومنفلوط بوصفها بيئة، نجدها تضم فى المستوى الحركي لتركيبها أنماطاً جديدة بالتأمل والرصد، وبين تلك الأنماط: الانطوائية وخوف الغرباء، والملل وترقب المجهول، البؤس والفقر والقهر والمرض، والربا، وجرائم القتل، والهوة التى تفصل بينهم وبين الموظفين - عمال الحكومة - وتتبع الكنوز والخبايا، والأرض: الطبيعة المسخرة والحدود المحروسة، والعمد، والموظفون، والتصوف الموسمى، والفيضان، والخمار، والمرأة....

كل تلك الأنماط يتشكل من مزيجها الهيكل الاجتماعي فى منفلوط، وسأحاول تقديم صورة متكاملة له، وعمل يحيى حقى فى تسجيل أثره واستمداده من البيئة الواقعية فى " منفلوط "، كما وردت فى كتابه " خليها على الله " .

### البنية النفسية للبيئة الاجتماعية فى منفلوط:

هناك مجموعة من الخصائص التى تميز نفسية أهل منفلوط، رصدها يحيى حقى بدقة تفصيلية واعية مرة، وسرد إجمالى غير مقصود مرة أخرى، ولكن نستطيع من مجموع ما كُتب أن نستخلص تلك الخصائص لنعيد نظمها فى جدول بحثي يمثل هصراً لثمرات فكر الأديب الكبير، فأهل الصعيد فى تلك الحقبة (١٩٢٧ - ١٩٢٨م) يتوزعون بين الانطوائية، والخوف من الغرباء، ويتنازعهم الملل وترقب المجهول، تتجذر بيذهم وبين موظفى الحكومة هوة سحيقة، هى نتيجة حتمية لانطوائيتهم وتخوفهم من الطارئ عليهم<sup>(٥٦)</sup>، " ففى قلب الفلاح ريبة متأصلة من الغرباء، وريبة أشد - فى ذلك العهد قبل ثورة عام (١٩٥٢م) - إذا كان الغريب من طبقة الأفندية الموظفين"<sup>(٥٧)</sup>.

لذلك كان من المنطقي أن تتعثر بين أيديهم القوية عقدة غير محكمة، ما دامت المواجهة بينهم وبين أولئك الغرباء، فالقضية اليسيرة الواضحة، التي ينبغي أن تنتهي في غمضة عين تنقلب بمجرد بدء التحقيق إلى "حسبة برما"<sup>(٥٨)</sup>، لأنهم لا يحاولون فهم الأسئلة الموجهة إليهم، وإجاباتهم عادة خارجة عن إطار الموضوع، لا يقولون الحق إلا بعد جهد شديد ومراوغة، ثم لا يأبه الواحد منهم أن يعدل من فوره عن قول سجله "قلم المحضر" فيقلب التحقيق رأساً على عقب، فهم من البداية يشعرون بالهوة السحيقة التي تفصل بينهم وبين هؤلاء الغرباء من الموظفين، وكان مما يزيد الهوة عمقاً واتساعاً بين الطائفتين، ما لمسهُ أولئك السذج الفقراء من جشع الموظفين وطمعهم وسعيهم الدؤوب وراء المال، أو حتى مجرد الانتفاع، فممنفلوط كانت تزخر بألوان عديدة من الموظفين، لا تجمعهم سوى الهوة السحيقة الفاصلة بينهم وبين الفلاحين من أهل منفلوط، الذين يواجهون صنوفاً مختلفة من الطمع، وحيلاً متباينة لابتزاز المال منهم، لدرجة حملت الفلاح على "أن يصف عملاء الحكومة بأنهم (أجرية) تارة، وتارة أخرى بأنهم من (الشباحين)، ويجهر الفلاح بهذا القول ولا يخفيه"<sup>(٥٩)</sup>، وقد استقر في أذهانهم أن هؤلاء الموظفين يعتقدون أن خيرات الأرض موفرة مبذولة، لذلك هم في طمع موصول لا ينقطع رجاؤه، مما دفع الفلاح إلى أن يحذر من ظهور دلائل النعمة عليه، فهذه كانت خطة دفاعه التي ورثها عن جدوده حين كانت تمزق السياط ظهورهم لتحصيل الضرائب منهم<sup>(٦٠)</sup>.

فالفلاحون يرون أن الموظف أتى لا حباً في سواد عيونهم، بل لتأدية واجب مفروض عليه، وربما يراه كريهاً، ما إن يفرغ منه حتى يسرع فيولى ظهره وينفض منهم اليدين، والموظف يتوقع من أهل البلد - منذ مبدأ الأمر - قلة الوفاء وسرعة النسيان، ولا يصدق في كثير من الأحوال مودة من يهم منهم بالتقرب إليه<sup>(٦١)</sup>، لأنهم يعلمون مسبقاً أنهم يجدون في تحول الألفة إلى صداقة مع هؤلاء الموظفين عبئاً وإسرافاً في غير طائل، لأنهم عابرو سبيل، سرعان ما ينقل الواحد منهم ويحل محله غيره، له طبائعه ومزاجه، فهم كالساقية التي لا تكف عن الدوران<sup>(٦٢)</sup>.

ولم يسلم يحيى حقى من تلك التيارات الخفية، لكنه كان يرقبها بأسى غير قليل<sup>(٦٣)</sup>، وقد حاول أن يبني لنفسه فوقها جسراً، لكنه لم يفلح فى حمل الفلاح على الوثوق به<sup>(٦٤)</sup>.

بسبب هذه الهوة كان كثير من الخير يضيع بعيداً عن تلك المجتمعات الريفية<sup>(٦٥)</sup>، وكذلك كانت تفسد على الحكومة كثيراً من نواياها الطيبة، وكانت تجعل بين الكلام الإدارى الطموح على الورق، وتنفيذ هذا الكلام: بونا شاسعا، لا قبل لهؤلاء المنبوزين - من الموظفين - بتلافيه.

من ناحية أخرى اشتركت أطراف عديدة فى ترسيخ تلك الهوة، ومن تلك الأطراف: الموظفون أنفسهم، على نحو ما ذكرت من فرط جشعهم وفراغة أعينهم وشدة طمعهم، فهم يعدون أنفسهم مهرة إذا نجح الواحد منهم فى الحصول على لفافة من الطعام يحملها معه من منزل مضيفه، ليشاركه أهله فيه بدلا من أن يأكله بمفرده عند ذلك المضيف، وهو ما اصطلحوا عليه تنذرا بـ "التعيين الناشف".

ومن تلك الأطراف أيضاً، السلطة الأدنى: (العمدة)، فنرى العمدة لا يتورع عن "اغتصاب دجاجة إنسان ضعيف ليجعل منها وائمة للمأمور"<sup>(٦٦)</sup>، وكثيراً ما يحدث أن ينطلق أحد هؤلاء الفلاحين ليعيد ترتيب الأمور، ووضعها فى نصابها، وإن قولاً، بالقدر الذى يرضى غروره، ويحقق طموحه، ويسمح له بتجاوز دوره الهامشى، ليجد نفسه فجأة فى صميم الفعل، وفى قلب الأحداث، بطلا مغوارا، فمن أجله تنتقل "القوة"، من "المركز" - أو "النقطة" - إليه فى ركب مهيب، لولاه ما كان هذا الركب "الميرى" ليتحرك،... ففى أغلب جرائم الريف تُسفرُ نشوةٌ عجيبة على سحنة الخارجين على القانون، وكأنهم يتربون فى الجريمة بلذة، شأنهم شأن المسحورين: "وقد يكون تفسير هذا أنهم يخرجون من ضياع الظل إلى مسرح الوجود، فتسلط عليهم الأضواء فيه، ويقوم لهم المركز ويقعد، وتجى لهم النيابة بكبير قدرها"<sup>(٦٧)</sup>.

فالجريمة (الدعائية) صورة من الصور الاجتماعية التي تبرز ملامح التركيب النفسى والعقلى لهؤلاء الذين يتخنون من "الفعل" - بمعنى الحركة ذات الأثر - منقذا من الجمود، الذى يحاصرهم فى الصعيد، بينما هناك نفسيات أخرى لازت بالصمت الثرثار، الذى يفصح عن مدى ما يعانونه من ملل وترقب للمجهول، "فبعض الناس فى الصعيد يجدون متعة بالغة فى الخروج إلى محطة القاطرات وهى أحب ألوان التسلية إلى قلوبهم، يجلسون هناك لا لشيء إلا الفرجة على القاطرات وركابها"<sup>(٦٨)</sup>.

### البنية الاجتماعية:

البؤس والفقر والقهر والجهل والمرض، خمسة شرور قاتلة تقوم عليها البيئة فى الصعيد - آنذاك - فالسواد الأعظم من أهل تلك البلاد يرزحون تحت وطأتها القاسية، لدرجة يعجز معها الإنسان عن الحدس بعدد تقريبي من السنوات عاشها الواحد منهم، فقط لأن الوجوه لم تعد تعنى شيئا، وقد تابع يحيى حقى تلك الظاهرة وسجلها بما أتيح له من دقة وتعمق، حيث يقول: " هذا التناقض بين العمر والوجه كان يلاحقنى مرات غير قليلة، ففى منفلوط لقيت - لأول مرة فى حياتى - عن قرب - وجها لوجه - ضحايًا البلهارسيا والملاريا، وفيهم فتية فى زهرة العمر، اكتست وجوههم - بسبب هذين المرضين - بصفرة الموت، وانتفخت بطونهم بثقل طحال متضخم، أصبحوا مسخا تحار كيف تصفهم، أهم شباب أم شيوخ؟ فى عيونهم نظرة مجهدة، ومع ذلك تثب إليك، كأنما تحاول التملص من يد تغتالها، لتنطق بمعانى النفس وتنم بالراحة والمرح والمعاينة"<sup>(٦٩)</sup>.

كذلك الفلاحات، ما إن تنجب الواحدة منهن حتى تتساوى فى المظهر مع أمها، فالفلاحة "قددتها لسعة الشمس، ووقدة الفرن، فهى أكثر أهلنا قفزاً من الصبا إلى الشيخوخة"<sup>(٧٠)</sup>، ويصف يحيى حقى فلاحا شابة بأنها شاحبة الوجه زائغة العينين،



وقد تجمعت على وجهها كل الأنواء، وشحبت ملامحها على الخوف والبؤس، وكادت شفتاها تضربان إلى الزرقة، وجلدها مشدود وعظامها ناتئة<sup>(٧١)</sup>.

إن الفلاح نوع غريب من البشر يعزى كل أنوائه - تقريباً - إلى الرطوبة، فهي عنده أخبث الأمراض<sup>(٧٢)</sup>، بينما يغفل خطراً أشد، هو القذارة أو التلوث، ذلك الخطر لا يدفعه إليه إلا حذره من طمع الغرباء، لذلك قلَّ اهتمامه بنظافة ملبسه ومسكنه، لا يعصم بعضهم من ذلك الإهمال سوى نوع من الإيمان، وقد ذكر يحيى حقى فى مذكراته أمثلة للصنفين، فهذا رجل موسر يتعمم بقماش يلفه حول رأسه كالخرطوم، قد أسود لونه من القذارة، ويتعذر ذلك الرجل عن هذا المظهر بقوله: "يا سيدنا.. بنى آدم من تراب وإلى التراب يعود"، وكأن الزهد صنو للقذارة<sup>(٧٣)</sup>، وعلى النقيض منه فلاح آخر يحرث ويفلح قراريطة القليلة بجلباب أزرق ينطق بجمال النظافة، ويردُّ الرجل مبعث نظافته إلى أن الإسلام دين النظافة، ويكره الخبث والنجاسة<sup>(٧٤)</sup>، وما أكثرهم - وإن حرصت - بمؤمنين، فبيوت السواد الأعظم من أهل الصعيد، آنذاك، متسخة ولها قذارة زاعقة، مغطاة أرضها وسماؤها ببوص الذرة والقش، تتقاذف فيه ألوان مختلفات من الحشرات والنواب كل منها تحمل قدراً من المرض المقدر لمن يرى هذه القذارة.

وهناك مظاهر كثيرة تدل على ما يمكن أن نسميه بالبؤس المستديم، غير أن لهم فى بؤسهم مواسم تحل عليهم بوطأة ثقيلة، تجلب لهم معها حزناً مقيماً، حتى حين لا يعلمه إلا الله، ومن مواسم القهر والبؤس عندهم "يوم الفرز"، فهم كما يشعرون بهوة تفصل بينهم وبين الموظفين، يعلمون يقيناً أن السبب وراء تلك المباعدة ليست لشيء سوى أنهم يد الحكومة التى تسرقهم وتتهبهم وتتجاهلهم باسم وحدة الوطن، لذلك كان الصعيد يعيش بلا رغبة حقيقية فى خدمة الوطن الذى يمتهن كرامته، التى هى عنده أعز منها عندهم، وفى ذلك اليوم البغيض تحل بمنفلوط "لجنة القرعة" ضباط من مختلف الرتب بينهم طبيب، ينفنون جريمة واحدة، هى صدع الأركان المتماسكة،



واقْتِناصُ عُمْدِ الحِياةِ فى الرِّيفِ، إذ تَأْتى فى ذلك اليوم سيول من جموع كثيفة من شباب القرى، ومع كل جماعة منهم، شيوخ القرية وخفراؤها، وفى أيديهم عصى طويلة كأنما يسوقون بها قطع أغنام، تحوطهم نسوة يولولن، هن أشد منهم جزعا واضطرابا<sup>(٧٥)</sup>، وفى هذا اليوم تغص الساحة الكبيرة - بجوار المركز - بتلك الجموع الهادرة التى تسد الشوارع المجاورة، لدرجة يمتنع معها السير ولو ترجلا، فيقعون تحت لهيب الشمس بأبدان عارية تسمع لهم ضجة معذبة، فيها حدة مكبوتة كأنها تهارش وحوش مفترسة بالأنياب والأظافر، يخالطها احتجاج، باطنى خافت، يدور بين الرجل ونفسه، وربما دار بينه وبين جاره<sup>(٧٦)</sup>، ثم تملو فجأة وسط تلك الهمهمة زمجرة عالية تنبعث من بين شفاه الخفراء فى صلافة وقسوة، يتبعها انهيار بالعصى فوق كرامة هؤلاء العزل من كل شىء، إلى أن يعود سطح الهمهمة إلى الاستواء<sup>(٧٧)</sup>.

ثم يأتى نور طبيب القرعة الذى يتفنن فى قهر هؤلاء، فقبل أن ينطق الفلاح منهم باسمه واسم شياخته وقريته، يسخر منه ومن غبائه ويلاهته وتخبطه وتعثره وهو يصعد إلى المقياس، ثم يصرخ الطبيب: "سعة بالرأس.. غيره"، "فتاق.. غيره"، فهذان المرضان منتشران لدرجة كبيرة بين الفلاحين.. ويظل الحال طوال اليوم كذلك حتى العصر، وبعده، لينكشف - بعد ذلك - أن هذا العذاب كله، الذى تحمله الفلاحون قد ضاع هباء، كأن تقطع ثمار حديقة بأكملها ثم تأكل منها حبة واحدة<sup>(٧٨)</sup>.. لم ينلهم إلا كشف المستور، فهم فى يوم الفرز - هذا - بين مخافتين، أولاهما: سلب مفهوم الرجولة منهم - وهى هنا بمعنى القوة والاكتمال والقدرة على الاحتمال ومناكفة أعداء مرتقبين - بردهم عن باب "الجهادية". والثانية قبولهم فى "الجهادية" التى تمثل بالنسبة لهم هاجسا مرعبا اسمه "محاربة الآخر"، هذا الآخر هو دائما متفوق، وعنده الآلة السرية للصمود والقهر، ومن ثم الانتصار، فهم - هؤلاء الفلاحون العزل - لا محالة هالكون.

هذا اليوم من أشد الأيام صعوبة وضجرا على أهل الصعيد، فهم يخرجون صباحا ومن ورائهم جموع النساء يولولن بعويل شجن له بحة القهر، ويعود من يعود

منهم آخر اليوم تحفّه جموع النساء بالولولة ذاتها، فمنهن من فقدت عائلاً أو ابنها الذى يكد على أرزاق إخوته، ومنهن من فقدن هيبة رجالهن الذين عابوا منقوصى الرجولة، فالرجل فى الصعيد - هو وحسب - "المبرأ من كل عيب"، والمرضى أو القصور بالنسبة لهم يعد من المعاييب.

### جرائم القتل:

يتحرك أهل الريف فى عالمهم حركة غريزية لا يحكمها عقل ولا تفكير، "حركة فطرية أقرب إلى حركة الحيوان منها إلى حركة الإنسان، تلك الحركة الغريزية، حركة وحيدة الاتجاه، فاتجاهها الوحيد الذى يستقطب كل الحركة هو اتجاه الجريمة"<sup>(٧٩)</sup>، تلك التى ينعقد لها - عندهم - سوقان<sup>(٨٠)</sup>:

- سوق حر (أهالى).

- وسوق رسمى (ميرى).

ولا علاقة بين الاثنين، وقد أضاف يحيى حقى بهذا التقسيم امتداداً جديداً وعميقاً لما بين النفسيتين - الحكومة والأهالى - من هوة تتجذر فى أعماق أهل الصعيد الذين يطيب لهم التسلى بمنظر الحكومة فى تشتتها وعجزها، ويستخفون بها وبمنطقها، ففى جرائم القتل - مثلاً - يكون القاتل معروفاً لأهل البلدة، وإن لم يره أحد، وأسباب القتل بينة جلية، بينما الأمر مختلف عند الحكومة، فالمسألة عندهم مسألة شكايات وإجراءات، ينشغلون بالتفاصيل وثانوياتها، وبالمظهر السطحى.. وشيئاً فشيئاً يرى الفلاحون أمامهم مراحل ضياع الحقوق، مرحلة تلو مرحلة، فكل هذا جعل الفلاح يدلى - فى غير غضاضة - بشهادته أمام الحكومة، وغالباً ما تكون تلفيقاً وزوراً، لأنهم مقتنعون فى داخلهم أن لهم حكومتهم الذاتية، ودستورهم الذى يرضيهم العمل به، ويسوق يحيى حقى مثالا لتلك الثنائية، إذ شب نزاع بين فلاح

تجاور أرضه أرض أسرة ذات سطوة كبيرة لها عميد يفكر، وابن جرى مستبد، ينفذ، وقد هدد ذلك الابن جاره أمام الجميع، ومضت أيام وأسابيع، فإذا بذلك الفلاح الضعيف يطلق عليه الرصاص من تحت الجسر القريب، فتتردى قتيلاً<sup>(٨١)</sup>، فهذه القضية كانت - بالنسبة لأهل البلدة - سهلة واضحة، لا مجال فيها للاختلاف حول تحديد القاتل، لكن الأمر بالنسبة للحكومة كان على خلاف ذلك، فهذا الشاب وأبوه كانا - على غير العادة - فى بيت العمدة لحظة إطلاق النار، يجلسان مع عدد من الأعيان والسمار<sup>(٨٢)</sup>، وهذا الخداع تأكيد صارخ على ارتكابهما الجريمة، لا ينفيه من قريب أو بعيد، لكن الحكومة لا تبحث إلا عن الآلة: تلك اليد المأجورة التى ضغطت على الزناد.

فمهما بلغت نوازع الشر أو الخير عند الفلاحين، فهى ذات غاية واحدة، هى: إبعاد الحكومة عن التدخل فى أمورهم، فهذا الأب دبر الجريمة ولم ينس أن يحسب للحكومة حساباً يضللها ويعميها، وهناك مثال آخر لأم لها خمسة أولاد كل منهم تمثال بديع لرجولة الصعيدي وأنفته وصلابته، ولهم غضبة كاتقاد النيران، انبعثت عندما نزلت "معزة" جارهم إلى حقولهم، فنفرت الأسرتان إلى السلاح: الأولى لصون الكرامة والثانية لرد الهجوم<sup>(٨٣)</sup>، لكن الأمر خمدت جنوته لمجرد أن قالت أمهم: "اتركوا لى هذه المسألة أفضها مع جارنا، فإن لنا به سابق ود"<sup>(٨٤)</sup>.

وانتهى الأمر - فى كلا المثالين - على نقيض الآخر، مع أن الغاية منهما واحدة، هى إبعاد الحكومة، فتلك الغاية استخدمها ذلك الرجل (الأب) فى شره الذى جبل عليه، واستخدمتها تلك (الأم) فى خيرها الذى جبلت عليه.

وعلى الرغم من أن القتل عند أهل الصعيد - فى تلك الحقبة - كان من السهل أن يقع لأوهى الأسباب، إلا أنه لم يكن يحدث غالباً إلا دفاعاً عن العرض أو الأرض، ومن أمثلة دفاعهم عن الأرض: أن خمسة من الفلاحين الطامعين فى حيازة الأرض، لم يتورعوا عن قتل أبيهم الذى تزوج بفتاة صغيرة بعد وفاة زوجه - أمهم - بأربعين

يوماً، لأن تلك الفتاة ستأتى لهم بمن يشاركهم ميراثهم<sup>(٨٥)</sup>، هذا لون من ألوان الطمع، قد يكون سبباً منطقياً للقتل، لكن ثمة سبباً آخر من أسباب القتل فى الصعيد هو "ضغط الرأى العام"، فأهل الصعيد يقصرون الشرف على سلامة العرض، ولأهل هذه البلاد اهتمام كبير بسيرة نسائها فإذا انكشفت لهم عورة تتبعوا ولى الدم بالتحقير والازدراء فى مواجهته يعيرونه حتى تسقط كرامته وكأنها حركة عضوية لا شعورية للمجتمع، يريد بها أن يلفظ الخارجين على تقاليده<sup>(٨٦)</sup>، لذلك اختلفت جرائم القتل دفاعاً عن العرض - فى الصعيد - عنها فى غيره من البيئات، فما يحدث منها فى القاهرة والمدن الكبرى، يجد المتتبع له أن المال - لا الشرف - هو الدافع عليها<sup>(٨٧)</sup>، "ففى أغلب قضايا الأعراض - فى تلك البيئات المدنية - تتحول سريعاً الكرامة المثلومة إلى نزاع مالى وكأن الاستغفال فى المال أشد وقعاً على نفوس أهل المدن من غيره"<sup>(٨٨)</sup>.

### تتبع الدفائن والكنوز:

"ضعفاء العقول يحرصون على البحث عن أموال متوهمة تحت الأرض، ويعتقدون أن أموال الأمم السالفة مخترنة كلها تحت الأرض، وأنه مختوم عليها بطلاسم، فيجتهد كثير من هؤلاء الضعفاء فى الحفر والتستر بظلمات الليل مخافة الرقباء"<sup>(٨٩)</sup>.

وقد استبد هذا السلوك بأهل الصعيد، ويزداد ولعهم به كلما تعمقنا جنوباً، لما كانوا يعثرون عليه من آثار الفراعنة، والأمم القديمة، ممن كانت لهم حضارات وطيدة فى وادى النيل، وعادة ما تنطلق الشرارة - فى وجدان هؤلاء الضعفاء المسلوبين عقلاً وإرادة - بعد إحياء بعض المحتالين، أو النصابين، لهم بوجود كنز عظيم مدفون فى أرضهم أو بيوتهم، وقد وقعت فى منفلوط حادثة من هذا النوع، عاصرها يحيى حقى وقتذاك، إذ "دخل عليه فى (المركز) ذات صباح رجل يكاد يسقط من الإعياء، يشكو



قلة راحته وأنه لم يذق الراحة لأسبوعين كاملين، فما يكاد يأوى إلى فراشه وتنقطع الرجل [لقدم] من الطريق، وتدخل عينه في النوم، حتى تفرغه [خبطات] مكتومات متكررات، تهز الجدران، تنبعث من منزل جاره، ولا تنقطع إلا عند بزوغ الفجر، وذهب إلى جاره يسأله فأنكر إنكاراً شديداً وأقسم أنه ينام وأهله مع العشاء، وأرجع هذا كله إلى معابثة الجن، وأكد له أنه لو صبر عليها أسبوعاً فإنها ستستنفذ رغبتها في تلك المعابثة وتنصرف ويحسن صنعاً لو أطلق "البخور الجاوى"، فدهش الرجل لكلام جاره إذ لم يعهده - من قبل - خبيراً بالجن والبخور<sup>(٩٠)</sup>، فاصطحب "المعاون" - يحيى حقى - أحد العساكر وسارا مع الشاكى، حتى بلغوا المنزل، ووقفوا على الباب، فإذا بهم يسمعون بأذانهم صوت الحفر متواليا مخنوقاً<sup>(٩١)</sup>، فظلوا يقرعون الباب، والناس تجتمع عليهم، وبعد قليل انفتح الباب ووقف أمامهم رجل يلف رأسه عرضاً بمنديل أحمر وقد توردت في الجبهة عقدته لا يلبس سوى قميص ممزق وسروال منتفخ مسود تتدلى (دكتة) إلى الركبتين، معفر الوجه واليدين والقدمين، بل كأنما أهيل على جسده كله تل من التراب<sup>(٩٢)</sup>.

ومن التحقيق مع هذا الرجل تبين لهم أنه وقع في يد نصاب محتال أوهمه أن كنزاً عظيماً مدفون في أرض منزله، ثم اختفى بعد أن سلبه ماله، حتى باع حلى زوجه وذهبها، وظل يحفر الأرض دون يأس<sup>(٩٣)</sup>.

## الربا:

سذاجة أهل هذه البلاد كانت توقعهم في أيدي المحتالين الذين يتعهدونهم، حتى لا يبقى لهم من أموالهم شيء، وما إن يحل بهم موسم السداد - الذي يدفعون فيه ديون الأرض - حتى لا يجدون لهم مفرأ من الاقتراض بالربا إلى أن يأتى موسم جنى القطن، فتكون يد الفلاح فارغة من المال<sup>(٩٤)</sup>، فلا يجد مفرأ من الالتجاء إلى المرابين الذين يشترون قنطار القطن منهم بثلاثة جنيهاً، بينما سعره في ذلك الوقت



سته جنيهاً، وليس من كبير وقت يمر بين اقتراض المال وتسليم القطن، بل قد يصل إلى أقل من عشرة أيام، ولا يقبل على إقراض الفلاحين بالربا الفاحش إلا من كانت له سلطة عليهم، يضمن بها رد ماله، لذلك كان المرابون من نوع المشعوذ الذى بينه وبين الشيطان عهد<sup>(٩٥)</sup>، أو من نوع صاحب الخمار الذى يعرف أسرار العائلات، وهذا النوع من المرابين - صاحب الخمار - لا يقتصر الربا عنده على الفلاحين وإنما يمتد إلى الأعيان "غير المعنويين"، ليمد لهم حبل الفساد فتخرج أملاكهم من أيديهم له أو لنفر من شيعته، وأحياناً كانوا يتسترون وراء بنك من البنوك<sup>(٩٦)</sup>.

### الخمار:

حتى نهاية القرن التاسع عشر، بل وربما لجيل أو أكثر - بعد ذلك - من أوائل القرن العشرين، كانت "النفسية الشعبية"<sup>(٩٧)</sup>، فى مختلف بيئات مصر تؤمن بأن الخمر أم الخبائث والكبائر، وتترجم عن ذلك فى شكل تقاليد وعادات، فإذا ذاع عن رجل أنه شربها، سقطت كرامته ورفضت شهادته، وربما طلقت زوجته فلا عجب إذن أن واحداً من أهل الصعيد لم يجرؤ على فتح خماره، إلى أن استشرت الامتيازات الأجنبية وتبعها الاحتلال البريطانى، فتسربت الحانات من العواصم إلى المدن الصغيرة، وتلك الحانات كانت تجتذب الناس إليها بإعداد وجبات نظيفة، وقهوة زكية إضافة إلى وجود امرأة أو ابنة لصاحب الحانة سافرة ترعى روادها<sup>(٩٨)</sup>.

"ولم تخل منفلوط - (عام ١٩٢٧م) - من خماره تقع وسط البندر يملكها أجنبى وقد ظهرت فى عهد يعد فيه ارتياد الخماره "مجاهرة" علنية بالفساد، يتحاشاها كرام الناس، من أهل البلد والموظفين، حفاظاً على مكانتهم وهيبتهم، ولا يرتادها إلا السكير المدمن منهم"<sup>(٩٩)</sup>، وحتى هؤلاء "كانوا فى ارتيادهم الحانة يتخفون متكرين فى جلباب ومعطف، وكان لبعضهم متنفس فى مقهى المحطة، لأنها ليست حانة، مع أنها تباع تلك

الخمور، فيجدون لهم فيها ظلة بعيداً عن أعين الرقباء، يشربون فيها ألوان الخمور ويلعبون الورق<sup>(١٠٠)</sup>.

وهناك نوع ثالث من الموظفين كان يرتاد الحانة جهاراً ليس لديه أمل في التخلص من قبضة الصعيد، فطلب السعادة والنسيان في نشوة الخمر وسراب أحلامها، وأهل البلد لا يخفون ابتسامة تدل على الاستخفاف والرتاء معاً عندما ينطقون لفظ "الباشمهندس"<sup>(١٠١)</sup> لأنه رجل سكير، وبيته مليء بزجاجات الخمر الفارغة مبعثرة على طول الممر المؤدى من الباب إلى الفراش<sup>(١٠٢)</sup>، وكما وجد هذا الغريب سلوته - يائسا - في الخمر، وجد غيره فيها درجا يتسلقه، فيرتقى إلى طموحه، فهذا رجل من الأعيان المتطلعين إلى السيادة، كان يحيا حياة مستقيمة لأكثر من أربعين سنة، ولكن رغبته في استبقاء نفوذ أسرته، دفعته إلى أن يلوذ بالخدوي (عباس الثانى) أول الأمر، فوجده "ألعبانا" - على قلة سلطانه - مستبدًا، لا يؤمن منه الغدر، فعدل عنه إلى (كرومر)، وسلم إليه ولاءه<sup>(١٠٣)</sup>، فصار الرجل مقصداً للضيوف من الحكام ونوى السلطان الذين بدأت زياراتهم له بزيارة مفتش الداخلية الإنجليزي، حينها نصحه مقربوه بأن من أركان موائدهم الخمر ومن ذلك الوقت ظل مخلصاً للخمر، التي قطعت عليه صلاته وأوراده<sup>(١٠٤)</sup>.

### من صور الطبيعة في الصعيد:

#### الحقول في وقت الفجر:

الفجر في الصعيد مشهد يبعث الراحة في النفس، فالصفاء ضارب أطنابه، والنهار طيب عرفه، إنه مستهل يوم جديد، أشبه بصحيفة بكر لم يسودها بعد سطر من الشرور المتتالية، لها نوع من الرهبة، لهيبة تلك اللحظة التي ينهزم فيها ليل متجبر حالك أمام نهار وابد<sup>(١٠٥)</sup>، فمساحات الأرض الشاسعة كلها خضراء، "النبات

الأخضر الندى ارتفاعه شبران فوق الأرض، ومربوط عنده هنا وهناك (بقرة)، أو (جاموسة) مستغرقة في سعادة كبرى وهي تلوكه بين فكيها، وتهز أنفها، وفي عينيها وداعة لا توصف، بينما توشى سحب رقيقة سماء ربيعية، والهواء صاف تترقرق نسائمه فوق الوجوه، يقول يحيى حقى عن هذه اللحظات ومشاهدها: " كأن يدا من السلام والطمأنينة تمسح على جبهتي، أحس - أنا القاهري - أن نوافذ مغلقة في نفسي تتفتح لأول مرة <sup>(١٠٦)</sup> .

### الفيضان:

يغشى هذه الأرض - التي يعيش عليها الفلاح بها، ولها - كل عام موسم يحمل معه مزيجا من الخوف والخير، لا تفهمه نفسية أخرى غير أولئك الفلاحين، إنه يوم عصيب، "يوم الفيضان"، حيث تمتلئ الأحواض، ويعلو الماء فوق أرضها، حتى تتحول كل قرية وسطها إلى نافورة من نخيل غارق في الماء، فلا يصل إليها أحد إلا بالقوارب <sup>(١٠٧)</sup> .

وما إن ينحسر الماء حتى "يسرع الفلاحون يبذرون الفول، يغوصون إلى وسطهم بأبدان عارية، في الطين المذاب، ترتفع فوق ظهورهم (غلاية الشاي)، مربوطة مع (وابور الغاز) بالخيال" <sup>(١٠٨)</sup> .

للمعاون في هذا اليوم عمل قد يبدأ بعد منتصف الليل، وخلال المدة التي أقامها يحيى حقى معاونا للإدارة بمنقلوط، انكسرت قبل منتصف ليل الفيضان [صليبة بنى كلب] وبدأ الماء يتدفق من حوض إلى حوض ناحية الشمال، فأرسل العمدة إشارة تليفونية يطلب فيها فرقة للإنقاذ والنجدة، وظل العمل قائما، ومأمور منقلوط ومعه يحيى حقى يتابعان الموقف إلى أن طلع الفجر بنوره على الجميع، وهم واقفون على الجسر الذي أكله جبروت الماء وقوته <sup>(١٠٩)</sup> .

## التصوف (١١٠) الموسمى :

لأهل الصعيد مواسم يخلصون فيها لإصلاح ما أفسدته قسوة الحياة بينهم وبين ربهم، فيجدون فيها عهدهم مع الله بالطاعة والصبر، تلك المواسم تحط رحالها فوق براح أيامهم عندما ينزل بهم طوافون مشهورون بالتقوى والصلاح والولاية لله، ولهؤلاء سلطان كبير على رعاياهم، فما إن يقدم الواحد منهم وينزل عند أحد مريديه حتى تنقلب حياة البلد من النقيض - فسادا - إلى النقيض - صلاحاً وورعاً وتقوى - وتنطلق في الجو نسائم هدنة تشل كل بواعث الحقد أو الضغينة بين أولئك الفلاحين، فلا ترتكب جريمة واحدة، ويصالح الخصم خصمه، ويسترد الرجل مطلقته ويرعى الله فيها، ويعذر الدائن مدينه، والرجال في خشوع واستعبار، تكسو وجوههم سعادة كبيرة، بل إن بعض هؤلاء الرجال يغالون في محبة الشيخ لدرجة تصل إلى حد تخاطف ماء وضوئه للشرب منه، ولا يرفع فمه عن السقاء حتى يدور على بقية الجالسين للتبرك<sup>(١١١)</sup>، والنساء أكثر منهم سعادة لأنهن أصبحن - وأولادهن - في حرز الشيخ المنيع، وما يكاد ذلك الشيخ يعلن عن عزمه الرحيل حتى يحلف عليه رجل - إلا أقام أسبوعاً آخر، فإذا انقضى أقسم رجل آخر يمينا مماثلة<sup>(١١٢)</sup>.

هؤلاء الطوافون من دعاة الصلاح ليست لهم ملكة علم مبهر ولا قوة روحية خارقة، إنما هم يخضعون في ولايتهم إلى الإرث والاستخلاف، ومهما يكن من أمرهم فإن نفعهم - بالنسبة لإعادة الاتزان إلى حياة الفلاحين - كان عظيماً، وكان تأثيرهم لا يقتصر على الفلاحين السذج فحسب، بل يمتد إلى طوائف أخرى، ومن أمثلة ذلك أن في منفلوط كاتب مدرسة لا يرى بأساً في أن يلم بالخمارية بين الحين والحين، وأن يكتب العرائض الغفل من التوقيع، للنكاية برؤسائه، وكان من مريدي أحد هؤلاء الشيوخ، فما إن يحل الشيخ حتى ينقلب حاله فيصير وقت نومه أقل من وقت ركوعه وسجوده، إلى أن يح صوته من حلقات الذكر والتلاوة وترديد الأوراد ويتبدل وجهه

للجميع من حوله بحب صادق، فما إن يرحل الشيخ عن البلد حتى يعود كاتب المدرسة إلى عهده من النكاية برؤسائه واقتراف الآثام<sup>(١١٣)</sup>.

وكان يحيى حقى من بين المشاركين فى إعلان الهدنة والاحتفاء بالمشايخ الوافدين - وإن كان الأمر عنده بشكل جزئى وبدرجة من السذاجة أقل من سذاجة الفلاحين - لأنه كان فى القاهرة من بين المترددين على "مسجد السيدة نفيسة"، أو "السيدة سكينة" ليلة الحضره<sup>(١١٤)</sup>، فهؤلاء المشايخ يمثلون بالنسبة له "السلطة القادرة على تحويل حركة المجتمع من الفوضى إلى الانتظام"<sup>(١١٥)</sup>.

وقد تتبع يحيى حقى أخبار هؤلاء الطوافين والتقى بهم أينما حلوا بمنفلوط منهم من صدمه بوعيه المحدود وعلمه السطحى، ومنهم من بهره علما وذكاء، مثل الشيخ إبراهيم القاياتى - رحمه الله - الذى يقول عنه يحيى حقى: "بقى فى ذاكرتى إلى اليوم يحوطه إجلالى وإكبارى شخص نحيف يكاد يلتهب جسمه، يشع الذكاء من عينيه، مبرأ من الدنايا والصغائر، قد صرع الخداع فى نفسه، يعلم ما يفعل، ولا يفعله إلا حسبة لله وخدمة لبنى قومه، وأخذوا بيد هؤلاء الفلاحين المساكين، لأنهم إذا تركوا لأنفسهم بلا هاد، ضلوا ضلالاً بعيداً... هو الشيخ إبراهيم القاياتى - رحمه الله - لم أره يرضى أن يتبرك به كالصنم، وكانت له سطوة كبيرة فى فض الحزازات وإبطال الثأر، والتقريب بين القلوب وتطهيرها، فلم يكن كل كلامه عن الدين، بل نصائح أخ مجرب"<sup>(١١٦)</sup>.

لمثل هذه الأرواح المتحفزة للإصلاح تميل قلوب الفلاحين.. للصفاء والصلاح، فالفلاح مهما مال حاله وخيبث، تظل له وشائج تربطه بالنقاء الداخلى والرغبة الملحة فى التوبة، ما دامت هناك قلوب متسامحة توازر وتبارك تلك التوبة على الأرض كما يقبلها الله فى عليائه، ومن الأمثلة التى يطرحها يحيى حقى فى كتابه "خليها على الله": "الست ظريفة"<sup>(١١٧)</sup>، أو "رابعة المنفلوطية" كما يطلقون عليها<sup>(١١٨)</sup>، إذ أن أكبر المساجد فى منفلوط وأعمها بالناس يوم الجمعة هو مسجد الست ظريفة، التى نسيها



أهل منفلوط ونسوا كل شيء عنها، فهي سيرة يؤذيهم فيها سوء المطلع، وكان يجمل بهم أن يروا منها حسن الختام، فهي امرأة أمضت جملة من عمرها في تجارة الهوى ثم استتابت ربها فتاب عليها، أنفقت كل مالها في طاعته ورضوانه.

## نماذج بيئية:

### (١) العمدة:

العمدة هو حاكم القرية، وهي مهنة شرفية، وينقسم (العمدة) في بيئة منفلوط إلى ثلاث طوائف:

[الطائفة الأولى]: تضم عمدا من أسرة لها [عزوة] وسطة وأماك، فالوظيفة عندهم ليست إلا تأكيدا وتثبيتا لمقام محفوظ، عليهم سمة الأعيان لا سمة الموظفين، وشيخ الخفراء بالنسبة لهم مجرد تابع ملتزم لا يتعدى حدا مرسوما له، فأمثال هؤلاء لهم السطة والقدرة التي تحل كثيرا من المشاكل وتفض العديد من الخصومات، بل وأحيانا الجنايات، فلا يحوج المعاون تصعيدها إلى المركز.

[الطائفة الثانية]: هناك نوع من العمدة ينتمون إلى عائلات طيبة سلطتها في حسن سيرتها وإن كان لها [عزوة] فليست كبيرة، أو ملكا فهو غير وفير، تبدو على هؤلاء سمة الموظفين لا الأعيان وهم أكثر من النوع الأول حرصا على منصبهم واعتدادا به وأشد حرصا على إطاعة الأوامر وتجنب المسؤولية، فيصف يحيى حقي عمدة من هؤلاء بأنه "متعلم من خريجي الأزهر الشريف، نظيف في مسكنه وملبسه، كريم النفس ذو حياء رقيق"<sup>(١١٩)</sup>، وشيخ الخفراء عندهم لديه من الصلاحيات ما تؤهله لأن يضع نفسه في مكانة واحدة مع العمدة رأسه برأسه.

[الطائفة الثالثة]: العمدة الذين يحكمون قرى كل أهلها فقراء، يقترض العمدة - في تلك القرى - من أقاربه، أقارب أقاربه، إقرارات كاذبة بأنه يملك النصاب القانوني

من الأرض (عشرة أفدنة)، وعلى هؤلاء العمد سمة الأجراء "المسترزقين"، لا سمة الأعيان، ويستخف المركز بأمثالهم كما يستخف بهم أهل البلد، وفي قراراتهم يفوز نفوذ شيخ الخفر نفوذ العمدة نفسه وسطوته تستبد في الفلاحين للدرجة التي يهرع معها العمدة يستنجد بالنقطة في كل صغيرة أو كبيرة (١٢٠).

وقد اعتاد العمد - بجميع طوائفهم - أن يستدعيهم المركز لعقد جمعية عمومية عند زيارة المدير أو وكيله، أو مفتش الداخلية، أو عندما يحل موسم الفيضان، أو "البودة"، أو "الجراد"، أو "تقفل الميزانية"، كلهم يقدمون إلى الاجتماع تظللهم حسرة على ضياع اليوم، هي في حقيقتها خوف من تكليف حكومي يعجزون عنه، وأيا كان السبب تظل دعوة المركز من المنغصات التي يكرهونها، وقد لاحظ يحيى حتى أن الود بينهم مفقود فهو يقول: "خيل إلى أن الصداقات قليلة بين العمد، فلم أشهد كثيراً من الأحضان والقبلات (المعهودة في الصعيد) أو حتى "السلامات الحارة"، وأكثرهم لا نذ بنفسه منطو عليها، أيكون تحمل الهم الواحد منفراً لا مقرباً بين القرناء؟" (١٢١).

والكرم عند هؤلاء العمد درجات تختلف باختلاف قدر وظيفة من يكرمونه، وفي الغالب هؤلاء المكرمون ثلاث درجات (١٢٢): صغار الموظفين، والمأمور، ومدير المديرية، وهذا الكرم ليس سلوكاً شخصياً بل هو قانون اجتماعي يسرى حتى عند بخلاء العمد الذين لا يمنعهم شحهم من إكرام الموظفين الغريباء حتى لو كان السبيل إلى ذلك استغلال الفلاحين الفقراء.

## (٢) المرأة:

عرض يحيى حتى صوراً مختلفة للمرأة في الصعيد، هي في جملتها مجموعة متباينة من النفسيات والأمزجة، وتتراوح نماذجها ما بين الخيرة والشريرة، والتائبة والمتحفزة.. إلى غير ذلك، وكل تلك الصور يجمعها إطار واحد، لكن ما الذي تخفيه

هؤلاء النسوة وراء ملامحهن، هذا - بالتحديد - ما بحث عنه يحيى حقي، إنه ينقب في داخل النفس باحثاً عن الجوهر.

فنساء الصعيد " حبيسات في نورهن يعشن وراء الحجاب" (١٢٣)، فيهن من تفخر بأنها "لم تترد (المس) إلا مرة واحدة، يوم أن خرجت زفتها من بيت أبيها إلى بيت زوجها" (١٢٤)، وحجابها غلالة مانعة تصد سهام الأعين السائمة، فهناك العزب من الموظفين، ومنهم من يتشمم أخبار النساء وبائعات الهوى، فهم أولئك الذين يرتقبون همسا بينهم، مجيء زوجة معاون البوليس، الذي تبدو عليه دلائل النعيم، ولا بد أن زوجه من السيدات الراقيات المتحضرات، ترفل في هالة من الجمال العاطر، فمتى تحضر ومتى يرونها ولو خلسة؟ (١٢٥).

وقد عاشت في الصعيد سيدات من مثل هذه الطبقات مع أزواجهن، فمثلا زوجة الطبيب التي يصفها يحيى حقي بأنها " سيدة محتشمة وقور، في ثوب جميل، تعيش حبيسة دارها الذي جعلت منه صالونا تشعر فيه أنك في لندن أو في باريس، وهي سيدة متعلمة من خريجات (الساكركور) " (١٢٦).

والمرأة في الصعيد يمكن أن تكون سببا في الجريمة، فهؤلاء خمسة من الأولاد يقتلون أباهم لأنه تزوج بفتاة صغيرة، قد تنجب له من يشاركهم في ميراثهم منه (١٢٧).

وقد تكون المرأة حائلا دون وقوع الجريمة: كنتك العجوز المحطمة التي انقلب سواد عينيها إلى بياض، ذات جلد رمادي، ملامحها تشي بأنها أفنت عمرها في عمل مرهق متصل، بعد أن نشبت بين أبنائها وجيرانهم مشادة حول الأرض، هرعوا معها إلى السلاح، إذ استطاعت أن تنهى - تلك المرأة - المسألة بكلمات قليلة، عندما قالت: "هذا جارنا، وبيننا وبينه ود" (١٢٨).

ومنهن التقيات الورعات العائدات إلى جوار الهدى بعد ضياع في سبيل الغي، مثل "الست ظريفة المنفلوطية" (١٢٩).

ومنهن ضالة تنتظر يدا تنتشلها، وكان الفلاحون - فى تلك الحقبة - لا يزال لتوبة الضالة عندهم مكان فى سجل الفضائل وإن جاء فى ذيلها، فتضمن لهم ثوابا عند الله، فلم يكن تطوع أحدهم لإنقاذ الضالة من ضلالها نتيجة إحساسه بمعنى الانتشال، ولكن لتسليمه بأن الضالة لم تخطئ عن عمد وإرادة، بل صاغرة لحكم المكتوب على جبينها، فإن لكل ذنب قدر، ولكل توبة أوان، وما سقوطها إلا مدة طارئة، إذا زالت اتصلت من جديد - على راحة الهداية - حياة مستكينة كأن لم يصبها من قبل قطع (١٣٠).

والمرأة فى الصعيد قوة أشبه بالجمود، فقد ترى ابنها أو ابنتها صريعة أمامها، وتصبر احتراماً لتقاليد أو انتظاراً طامعاً فى وعد أسمى وأشرف، وأخطر من الابن، جسده لها سذاجة بلهاء، مثل تلك السيدة التى خدرتها نبوءة كاذبة لدجال أرعن، بأن ابنها عليه علامات الصلاح والوصول، ثم غرس مسماراً كبيراً فوق عظمة ترقوته، لكن المسمار هرول إلى أسفل يشق هشاشة ذلك اللحم الغض ليصل إلى قلب الصبى الصغير، فطعنه وسال الدم فى جوفه، ووقع الابن صريعاً، وانطلقت الأم بالزغاريد (١٣١).

ومن الأمهات من تصبر جلدأ، لأن القتل - فى بعض الحالات - تقليد اجتماعى راسخ، فالقتل هو الهدية الوحيدة التى يستطيع ولى الدم تقديمها لابنته التى فرطت فى أمانتها، ولا تجد الأم غضاضة تتعلق بالدنيا لكنها تدعو لابنتها من أجل الآخرة فتقول: لك رب يا بنتى (١٣٢).

وهناك الأم الساذجة التى فقدت ابنها طفلاً شاردأ، لتصبح من بعده - ولعشرين سنة - مقصدأ للمحتالين والصوص (١٣٣).

وللفلاحات طبع، ربما كان ردأ لا إراديأ لمجازاة التفريط فى العرض بالقتل، هذا الطبع هو كراهة العرى، حتى وإن كان لإجراء جراحة طبية، فيصف يحيى حقى

نفسية فلاحه شابة - من قرية مجاورة لمنفلوط - "طعنتها جاموسة بقرنها، فبقرت بطنها، كانت شاحبة الوجه زائغة العينين، يستبد بها الرعب، لا من الجراحة، بل من وقوعها فى الغربة - مع أن المسافة بين قريتها ومنفلوط يسيرة جداً - فى يد أناس ليسوا من أهلها، ولا من طبينتهم، فهى بانسة مغمومة، لو استطاعت للطمت خديها لا رثاء لحالها، بل لعريها وانتهاك حرمتها، وكشف عورتها...، لدرجة فقدت معها الشعور بالآلم" (١٢٤).

هذه صورة قريبة للمرأة الحريصة على شرفها وحرمة جسدها، هى فى ذاتها على النقيض من الداعرات وبائعات الهوى، وهن صنف اهتم يحيى حقى برصد ما وصله من أخبار عنه، أو اطلع عليه فى ملفاتهم، أو أثناء التحقيق معهن، فى عصر كان فيه البغاء مرخصاً من قبل الحكومة، فنجد فى وصف يحيى حقى للتوزيع الجغرافى لمنفلوط، ذكر لنقطة المومسات، فهى " تقع فى الأطراف الجنوبية للبلدة قبل أن ينحرف الطريق يميناً إلى أسيوط" (١٢٥).

### بائعات الهوى:

كانت نقطة (المومسات والبغايا) فى أنحاء المملكة المصرية - آنذاك - وكرأ للمجرمين و" الفتوات"، وساحة لمغامرات التبذير فى الهوى والمال والمخدرات، وكثيراً ما تتدلع فيها المشاجرات الطاحنة التى تؤول إلى جريمة قتل أحياناً، ويذكر يحيى حقى أن "أفضل من وصف بائعات الهوى فى الصعيد كاتب يونانى هو (كوستا ساجاراديس) صاحب رواية: "نبهة" (١٩٢٤م)، التى ترجمها الأستاذ عبد السميع المصرى، وجعل عنوانها "عذراء أسيوط" (١٢٦)، و "نبهة" هذه من بائعات الهوى فى أسيوط، تموت فداءً للوطن (١٢٧)، غير أن الأمر كان فى منفلوط على خلاف ذلك، لأنها فى الأصل موطن وداعة، وطيبة نفس، وعلم وهدى، فلم تكن نقطة المومسات فيها ذات شهرة مستفيضة أو شأن يذكر، وإن سمح أهل منفلوط بتلك الشوكة العالقة بظهر



المركز، ليس إلا لحماية الحكومة لتلك النقطة، لكنهم يقفون في حسم شديد ضد زيارة هؤلاء الساقطات لزبائنهن في المنازل، لأنهم يعدون ذلك انتهاكاً لحرمة الحي وأهله، قد يُستباح فيها قتل المضيف قبل المضيف، فهم يغفرون أشياء كثيرة، لكنهم لا يغفرون انتهاك حرمتهم<sup>(١٣٨)</sup>.

وننتج عن هذا الخلق الاجتماعي تيار تزعمته بعض الغانيات أطلق عليه يحيى حقى اسم "السوق السوداء"، هذا التيار يُعد تياراً للمغامرة بارتياح منازل الغرباء<sup>(١٣٩)</sup>، اضطلعت به فتاة من أهل البندر اسمها "سليمة"، وكانت إذا مرت أمام نقطة البغايا، قذفنها بالحجارة والطوب، لأن "البغاء السري" كما هو مرفوض من المجتمع حتى لا تدنس أحيائهم ومساكنهم، هو مرفوض كذلك من قبل نزيلات نقطة المومسات، لأنه يستنفد مورداً من مواردهن.

أما البغاء الرسمي، فكانت تتزعمه امرأة دميعة ذات وجه مكتئب وقبيح اسمها "جليلة"، تقود موكب المومسات عند الذهاب إلى طبيب المركز يوم الكشف الأسبوعي عليهن، ففي هذا اليوم "يتحرك موكبهن جماعة، تتقدمهن "جليلة" سيراً على الأقدام من النقطة إلى مكتب الطبيب، لهن مشية مضطربة، لا هي متسكعة ولا مجعدة، كأنما يؤدهن تعلم المشي من جديد في مشوار هو سخرة لا نزهة، تتدلى أطراف فساتينهن الملونة، من تحت ثيابهن السود، لولا هاته الأطراف لما فطن لهن أحد، لكن الناس - في شبه إجماع غير مصرح به - يتركونهن لحالهن، فلا ينبسون بكلمة أو تعليق، لا بسخرية ولا برثاء، حتى الطبيب لا يهتم بهن ولا يعاب بتوقيع الكشف الطبي عليهن، بل يكتفى بتكليف الفراش بجمع رخصهن وإدخالها إليه، فيقوم بالتأشير عليها بخلوهم من الأمراض...<sup>(١٤٠)</sup>.

لا أحد يتذكرهن أو يهش لهن، إلا إذا طرأت حاجة ملحة إلى نساء يزغردن في محطة السكك الحديدية، احتفاء بالوافدين من نوى الحكم، فالرجال لا يزغردون، ولن تقبل امرأة واحدة من أحرار أهل البندر - أو حتى خادماتهن - أن تخرج للمحطة

وتزغرد، ولو لجلالة " الملك فؤاد " نفسه<sup>(١٤١)</sup>، لذلك لا يجد المأمور ومعاون البوليس أمامهما ملجأ - فى مثل تلك الظروف - غير نقطة (المومسات والبغايا) للقيام بهذا الدور.

### (٣) الموظفون :

تكلمت فى صدر حديثى حول الهيكل الاجتماعى، عن الهوة التى تفصل بين الموظفين وأهل الصعيد، تلك الهوة التى كان الموظفون أنفسهم، من أهم العوامل المرسخة لها، على نحو ما سيتبين فيما يلى، وقد حاول يحيى حقى أن يقيم جسراً يصل بين الفلاح والحكومة، وأن يستلينهم ويستميلهم، أملاً فى الوثوق به، لكن شيئاً من ذلك لم يحدث، فالهوة أعمق من أن تطمرها سذاجة شاب غرير حالم مثله، يقول يحيى حقى: " كانت هناك هوة كبيرة بين الفلاح والحكومة - انتهى أمرها، والحمد لله - إذ كانت عنده - حينئذ - لا تمثل خادماً معيناً، بل سيداً مستبداً جاهلاً، نفعه قليل، ولكن ضرره أكثر، فلم أسلم طول مدة خدمتى بالصعيد من الشعور بالأسى لهذه الهوة، وجدت معظم أشغال الحكومة يساء تفسيرها وتعرقل وتهدم، وحاولت بكل قواى أن أستلين الفلاح حتى أجعله يثق بى، فلم أفلح<sup>(١٤٢)</sup>.

فالمسألة بالنسبة لأبناء هذه البيئة، ليست سوى اعتقاد راسخ بأن الحكومة لا تفهمهم، وأن الموظفين أغراب أجراء لا تهمهم إلا رواتبهم، ومن ثم فقلوبهم لن تكون مع أهل تلك البلاد.

وقد لمس أهل الصعيد - عن قرب - ما بين هؤلاء الموظفين من خداع ونفاق، منه - ولا ريب - ما هو مقصود متعمد يغلفه افتئات صريح وعدم إخلاص فصيح، فيحى حقى يتبرم من الطبيب الجشع<sup>(١٤٣)</sup>، ثم هو يزوره فى بيته مليباً دعوته للعشاء ذات يوم<sup>(١٤٤)</sup>، هو ذا يحيى حقى نفسه يتصل بعمدة إحدى القرى يطلب إليه أن

يسرع بالحضور لأمر عاجل مهم جداً<sup>(١٤٥)</sup>، وعندما يحضر العمدة من قريته لا يجد من الأمور الخطيرة سوى رجل ملول استقدمه لمجرد السخرية منه والاستهزاء به<sup>(١٤٦)</sup>.

ومن نماذج هؤلاء الموظفين: الطبيب البيطرى ومعاونوه (من عساكر المركز)، إذ يتسلم ذلك الطبيب قدرًا من الاستراكتين<sup>(١٤٧)</sup> ليجعل معاونه يعجنه على هيئة أصابع بخلطه مع بقايا من لحم، ويخرج بها ليجوس خلال القرى، فإذا بمعاونه يسرق السم ويبيعه للفلاحين الذين ينتقمون من خصومهم بفعلة دنيئة، إذ يثقبون كالح الذرة، ويمالونه بالسم ويلقونه أمام حيوانات أولئك الخصوم<sup>(١٤٨)</sup>، وليس أشق على الفلاح من قتل مواشيه، وإضافة إلى ذلك فقد كان الموظفون يرتكبون صنوفا من الانتهاكات التى تمس كرامة هؤلاء الفلاحين، فبينما يعد الفلاحون البغاء السرى بعيداً عن نقطة البغايا - الملقاة بخارج البلدة جنوباً - نوعاً من الانتهاكات التى تمس حرمة البلدة، إذ يأخذ الموظفون بتقليد آخر، على النقيض من تقاليد الفلاحين، فيتحاشون الذهاب إلى منزل البغايا، ثم لا يتورعون عن استضافة نزيلاتها فى منازلهم، فى ستر من الليل، وهو نوع من التحدى لنفسية وتقاليد هؤلاء الفلاحين<sup>(١٤٩)</sup>.

وكذلك كان إرتياد (الخمارة) عند أهل منفلوط يعد نقصاً اجتماعياً يتحاشاه كرام الناس، وعلى الرغم من ذلك كان مهندس البلدية يسكر جهاراً، ويحمل فى يده زجاجات الخمر، وجعل من منزله مخزناً للفارغ منها<sup>(١٥٠)</sup>.

ومن تفاقم انتهاكاتهم لمشاعر الفلاحين، بل لمشاعرهم، بعضهم البعض، بدأ أهل البلد يؤمنون - فى اعتقاد راسخ - بأن هؤلاء الموظفين "لن يخلصوا لهم، ولا لتقاليدهم، ولن يحترموا مشاعرهم، إذ كيف يخلص لهم هؤلاء الموظفون وهم لا يخلص بعضهم لبعض؟"<sup>(١٥١)</sup>، فقد كانت بينهم وبين بعضهم البعض أزمات حادة تطير إلى "الفلاحين" أخبارها، ومن تلك الأزمات ما رواه يحيى حقى عن "معاون بوليس"، و"معاون خفر" هما مضرب المثل فى الصداقة، لا يفتأ أحدهما يرى الآخر حتى يهرع إليه، يضمه بين ذراعيه ويربت بيده على ظهره، وفجأة انقلبت تلك الصداقة إلى عدا

شديد، لكن المفاجأة أن كل واحد منهما كانت له " مفكرة " صغيرة، فيها رصد دقيق للسقطات الإدارية التي اقترفها صاحبه، وتوجب المواخظة الرقابية<sup>(١٥٢)</sup>.

ومن النماذج التي رسم لها يحيى حقى صورة دقيقة توجب نبذها، وتؤكد مساهمتها الواضحة في إزكاء أوار الهوة بين الفلاح والموظف الوافد: صورة الطبيب، فطبيب المركز كان همه هو الإثراء العاجل، بأى ثمن، فنهمة للمال لا ينقطع، ولا يقف عند حد، بل يعلو لدرجة تهدد المروءة وتحول الإنسان المتعلم إلى وحش ضار لا يشبع نهمة<sup>(١٥٣)</sup>، فهو يستولى على جنيته كامل من كل فلاح يكشف عليه، من المتقدمين لوظيفة " الخفراء "، حتى يشهد بصلاحيته لتلك الوظيفة، وهو كذلك يساوم أهل المصابين من خلال وسيطه - حلاق الصحة - على ثمن علاج مصابهم، بعد أن يخبرهم في أمر علاجه، بين إسعافه في مكانه أو نقله إلى (القشلة)<sup>(١٥٤)</sup>، التي يقع اسمها على المصاب وأسرته وقع الصاعقة، فلم يعتقاد يسامق اليقين في أنه لو دخلها لما خرج حيا، ثم كيف ينقل وكيف يزار؟ إنها مشقة وقلق لا قبل لهم عليهما، وهذا الطبيب نفسه يرفض علاج مصاب بحصى في المثانة يحتاج لتسليك مجرى البول بالقسطرة نوريا، لأن الرجل لا يملك رياء أجر الطبيب<sup>(١٥٥)</sup> وهاهو نفسه يرسل إلى زوج قاتل يساومها على إجراء جراحة له...!!<sup>(١٥٦)</sup>.

ولا يصف يحيى حقى هذا الطبيب فقط بالجشع والنهم للمال بل يصفه كذلك بغلظة الطبع، وبلادة الحس، ومجافاة الذوق، والاستهانة بكرامة هؤلاء الفلاحين وشعورهم استهانة بشعة، فهو يشرح جثة فتاة قتلها أبوها - دفاعا عن عرضه - في بيت أهلها، أمام أمها والمتطفلين الذين تجمهروا من حوله، ثم يتناول من أسفل البطن جنينا كامل النمو، يرفعه في الهواء، كأنما يريه للجميع وكان يستطيع أن يشرح الجثة داخل النقطة، لكنه لم يبال أن يمزقها أشلاء أمام أعين أهلها وجيرانها في منزلها<sup>(١٥٧)</sup>.

هذه هي نوعية الموظفين التي ابتلى بها الصعيد في مطلع القرن العشرين، فهم أول من يسأل عن تلك الهوة التي قامت بين النفسيتين، وتطورت - فيما بعد - لتأخذ صفة التعميم، ثم التناثر البيئي.

بينما كان الأمر - عند يحيى حقى - على خلاف ذلك، إذ أن للصعيد عليه أكبر الفضل في أن يتعرف إلى نفسية جديدة وطبيعة لها خصائصها المختلفة، خالط خلالها الفلاحين عن قرب<sup>(١٥٨)</sup>، لكنه لم يفلح أبدا في اجتياز تلك الهوة - التي سبق الحديث عنها - بينه وبينهم، غير أن الأمر بالنسبة لعلاقته بأولئك الفلاحين كان مختلفا عنه بالنسبة لعلاقتهم بغيره من الموظفين لأنه جاهد مخلصاً في الدفاع عن ذاته وإخلاصه وخوفه على بلده وأهله الذين هم من بينهم، وأرضهم جزء من حدودها، فذلك المعنى كان مفقوداً تماماً في ذلك الحين.



## إحالات وأسانيد:

- ١ - خليها على الله (ص:٩٧).
- ٢ - انظر، خليها على الله، (ص:١٣٩).
- ٣ - خليها على الله، (ص:١٣٩ - ١٤٠).
- ٤ - انظر، "يوم الفرز" في: خليها على الله، (ص:٢٥٠).
- ٥ - "قانون ثلث الزمام": أصدرته الحكومة المصرية حوالى سنة ١٩٢٧م يقضى بإلزام الفلاح بزراعة القطن فى مساحة لا تتجاوز ثلث الزمام "بذلك للحد من هبوط أسعار القطن، الذى لم تجد الحكومة وسيلة للتحكم فيه سوى طريقة تحديد الكمية المعروضة منه للبيع [انظر، خليها على الله، (ص:١٦٣)].
- ٦ - خليها على الله، (ص:١٣٩ - ١٤٠).
- ٧ - انظر، الفراش الشاغر، (ص:٣٦).
- ٨ - الفراش الشاغر، (ص:٣٦).
- ٩ - خليها على الله، (ص:١٤٢).
- ١٠ - انظر، خليها على الله، (ص:١٣٦).
- ١١ - انظر، خليها على الله، (ص:١٤٢).
- ١٢ - خليها على الله، (ص:١٤٢).
- ١٣ - خليها على الله، (ص:١٤٢).
- ١٤ - انظر، خليها على الله، (ص:١٠٨).
- ١٥ - د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، (ص:١٠٢).

- ١٦ - د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، (ص: ٢٤١).
- ١٧ - انظر د. شفيق السيد: اتجاهات الرواية، (ص: ٩٧).
- ١٨ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٣٩ - ١٤٠ و ص: ١٦٥).
- ١٩ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٩٧).
- ٢٠ - خليها على الله، (ص: ١٧٣ - ١٧٥).
- ٢١ - خليها على الله، (ص: ٢١٤).
- ٢٢ - خليها على الله، (ص: ١٤١).
- ٢٣ - خليها على الله، (ص: ١٢٨).
- ٢٤ - خليها على الله، (ص: ١٩٢).
- ٢٥ - التقاليد هي سمات النموذج المثالى العام التى رسبها المجتمع داخل أفرادهِ وحافظ عليها وعدّها جزءاً لا يتجزأ عن قوامه ومن علاقاتهِ، فالتقاليد هي إطار ميراثنا الثقافى والجماعى، وهي تؤلف بنوداً أقوى من القوانين وأشدّ إلزاماً للخاضعين لها وهي بمثابة قانون غير مكتوب لأن المجتمع يراها أقوى من أن تحتاج إلى تسجيل [انظر، د. عبد الحميد يونس: مجتمعنا، (ص: ٥٢)، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٨م].
- ٢٦ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٢٨).
- ٢٧ - خليها على الله، (ص: ٩٧).
- ٢٨ - خليها على الله، (ص: ١٣١).
- ٢٩ - خليها على الله، (ص: ١٢٩).

- ٢٠ - خليها على الله، (ص:١٣٠)، وانظر - "الجنازات: عبور النيل" في، بيير مونتيه: الحياة اليومية في مصر، (ص:٤٣٢) ترجمة عزيز مرقص منصور، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٧م .
- ٢١ - خليها على الله، (ص:١٣٠ - ١٣١).
- ٢٢ - خليها على الله، (ص:١٣١).
- ٢٣ - خليها على الله، (ص:١٣١).
- ٢٤ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٤٦- ٢٤٧).
- ٢٥ - خليها على الله، (ص:١٥٣- ١٥٥).
- ٢٦ - انظر، خليها على الله، (ص:١٥١- ١٥٢).
- ٢٧ - خليها على الله، (ص:١٥٢).
- ٢٨ - انظر، خليها على الله، (ص:١٤٤).
- ٢٩ - خليها على الله، (ص:١٤٤).
- ٤٠ - انظر، خليها على الله، (ص:١٥١- ١٥٣).
- ٤١ - خليها على الله، (ص:١٥٣).
- ٤٢ - انظر، خليها على الله، (ص:١٥٦- ١٥٧).
- ٤٣ - خليها على الله، (ص:١٦٩).
- ٤٤ - المركز يتكون من مدينة صغيرة (تسمى عاصمة المركز) ثم عدد من القرى والقرية هي أصغر وحدة إدارية في محافظة الريف، وقد يتبعها عدد من التجمعات تسمى التوايح، وأحياناً تسمى النجوع [انظر، المعجم الديموجرافي، المجلد العربي (ص:٤٣- ٤٤)].

- ٤٥ - خليها على الله، (ص: ١٣٥ - ١٣٦).
- ٤٦ - خليها على الله، (ص: ١٤٠ - ١٤١).
- ٤٧ - خليها على الله، (ص: ٣٥).
- ٤٨ - خليها على الله، (ص: ١٠١).
- ٤٩ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٤٤).
- ٥٠ - خليها على الله، (ص: ١٧٣).
- ٥١ - انظر، خليها على الله، (ص: ٩٧).
- ٥٢ - انظر، إنجليزية في صعيد مصر، مجلة الدوحة، العدد: ٨٢، مايو ١٩٨١م، (ص: ٤٦ - ٤٩).
- ٥٣ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٣٩).
- ٥٤ - انظر، خليها على الله، (ص: ٣٦).
- ٥٥ - قدم الأستاذ مجيد طويبا ترجمة لمقالة INSEARCHOFADREAM، التي كتبتها (مريام كوك M.Cooke)، اختزل منها بعض المعلومات، لكن ترجمته كانت متسقة ودقيقة، فيما عدا ما اختزله منها، وقد نشرت الترجمة بمجلة (الدوحة) - القطرية - تحت عنوان: "إنجليزية في صعيد مصر، ومغامرة في عالم يحيى حقي"، (مايو ١٩٨١م، ص: ٤٦ - ٤٩)، ثم عقب مجيد طويبا على تلك المقالة بمقالة ضافية، في العدد التالي (يونيو ١٩٨١م، ص: ٩٦ - ٩٨)، وإن كانت منحازة للصعيد بعض الشيء - بدافع الانتماء - ولكن هذا الانحياز كان متعللا ونزيها وصافيا.
- ٥٦ - يرجع الدكتور سليمان حزين، سبب عزلة الصعيد وتخلفه إلى ضيق عرض الوادي، كما أن الأرض لا تصلح إلا للزراعة إضافة إلى عدم وجود تنوع في موارد الإنتاج، وكذلك محدودية الاتصال الخارجي، ثم لقلة اتصالات الصعيد الثقافية بهذا العالم [انظر، د. سليمان حزين: حضارة مصر (ص: ٩٧)].

٥٧ - عليها على الله، (ص: ١٠٦).

٥٨ - عليها على الله، (ص: ١٤٢) - و"حسبة برما": تعبير شعبي دارج، يشير إلى استعصاء المشكلات، وعدم إمكان إيجاد حلول مناسبة لها، بل استحالة ذلك.

٥٩ - عليها على الله، (ص: ١٦٩).

٦٠ - انظر، عليها على الله، (ص: ١٦٩).

٦١ - انظر، عليها على الله، (ص: ١٩٨).

٦٢ - انظر، عليها على الله، (ص: ١٩٧).

٦٣ - انظر، عليها على الله، (ص: ١٩٨).

٦٤ - انظر، عليها على الله، (ص: ٢١٤).

٦٥ - انظر، عليها على الله، (ص: ١٩٨).

٦٦ - عليها على الله، (ص: ١٧٢ - ١٧٣).

٦٧ - عليها على الله، (ص: ١٧٢).

٦٨ - عليها على الله، (ص: ١٣٣).

٦٩ - عليها على الله، (ص: ٢٠٤ - ٢٠٥).

٧٠ - عليها على الله، (ص: ٢٠٥).

٧١ - عليها على الله، (ص: ٢٠٨).

٧٢ - انظر، عليها على الله، (ص: ٢١٢).

٧٣ - انظر، عليها على الله، (ص: ١٧٠).

٧٤ - انظر، عليها على الله، (ص: ١٧١).



- ٧٥ - انظر، خليها على الله، (ص:٢٥١).
- ٧٦ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٥٢) .
- ٧٧ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٥٣) .
- ٧٨ - انظر، خليها على الله، (ص:٢٥٤).
- ٧٩ - د. عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، (ص: ١١٢).
- ٨٠ - انظر، خليها على الله، (ص:٢١٨).
- ٨١ - خليها على الله، (ص: ٢١٧).
- ٨٢ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢١٨).
- ٨٣ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٤٦).
- ٨٤ - خليها على الله، (ص: ٢٤٨).
- ٨٥ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٨٠).
- ٨٦ - انظر أمثلة لهذا السلوك الجماعي في: خليها على الله، (ص: ١٨٧)، ودماء وطن، (ص: ١١٣).
- ٨٧ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٨٧ - ١٨٨).
- ٨٨ - خليها على الله، (ص: ٩٥).
- ٨٩ - عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، (ص: ٢٤٧) ط. دار الشعب [د. ت].
- ٩٠ - خليها على الله، (ص: ١٥٠).
- ٩١ - نلاحظ هنا اضطراباً في الصياغة فبينما يذكر يحيى حقي أن الحفر لا يتم إلا ليلاً عندما تنقطع الطريق عن أهلها، إذ به يذهب للمعاينة صباحاً فيسمع الحفرونها تضارب واضح.

- ٩٢ - خليها على الله، (ص:١٥٠).
- ٩٣ - انظر، خليها على الله، (ص:١٥١).
- ٩٤ - انظر، دماء وطين (ص:١١٣).
- ٩٥ - انظر، خليها على الله، (ص:١٤٩).
- ٩٦ - انظر، خليها على الله، (ص:٢٤٢).
- ٩٧ - يقصد بالانفسية الشعبية: الطابع الاجتماعي الذي يترجم عن مشاعر الشعب وأحاسيسه المختلفة وأفكاره وتوجهاته، وهو المنسق بين مستويات الشعب لتوحيد درجة الإيمان بالتقاليد والمعتقدات، والتمسك بها [حول الطابع الشعبي] انظر د. شوقي ضيف: الشعر وطوايع الشعبية على مر العصور، (ص:٦) دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤م].
- ٩٨ - انظر، خليها على الله، (ص:٢٤٢).
- ٩٩ - خليها على الله، (ص:٢٤١).
- ١٠٠ - انظر، خليها على الله، (ص:٢٤١).
- ١٠١ - انظر، خليها على الله، (ص:٢٠١).
- ١٠٢ - خليها على الله، (ص: ٢٠٠).
- ١٠٣ - انظر، خليها على الله، (ص:٢٤٢).
- ١٠٤ - انظر، خليها على الله، (ص:٢٤٤).
- ١٠٥ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٤٤).
- ١٠٦ - خليها على الله، (ص: ١٧٣).
- ١٠٧ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٥٦).

١٠٨ - خليها على الله، (ص: ٢٤٦).

١٠٩ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٤٦).

١١٠ - هناك تأويلات عديدة لاصطلاح "التصوف"، أظهرها أنه نسبة إلى [سوقا] اليونانية ومعناها "الحكمة"، أو إلى رجل يقال له (صوفة) كان في الجاهلية هو وأصحابه ممن انقطعوا إلى الله عز وجل، ولزموا الكعبة، فقالوا لمن تشبه بهم "الصوفي"، وقال السهروردي كسموا بذلك لأنهم في الصف الأول بين يدى الله عز وجل، وأن الأصل في التسمية "صفوى" نسبة إلى (الصفة) وهو موضع مقتطع من مسجد مظل عليه، كان الأفاضل - أى الجماعة من الناس - والأخلاق من الفقراء يؤتون إليه، على خلاف بين الباحثين في أصولهم [انظر، د. حسين فوزى النجار: الإسلام وفلسفة الحضارة، (ص: ٧٨) دار التعاون - القاهرة ١٩٩٣م].

١١١ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٥٦).

١١٢ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٥٥ - ١٥٦).

١١٣ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٥٦ - ١٥٧).

١١٤ - انظر، خليها على الله، (ص: ١١٥).

١١٥ - خليها على الله، (ص: ١١٣).

١١٦ - خليها على الله، (ص: ١٧٥).

١١٧ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٣٢).

١١٨ - سميت الست ظريفة بـرابعة المنفلوطية تشبيها لها بالسيدة (رابعة العدوية) أشهر متصوفات التاريخ الإسلامى، [التي توفيت سنة ١٣٥ هـ، وقيل سنة ١٣٨ هـ وقبرها يزار بظاهر القدس الشريف من شرقيه]، وقد صورها بعض

الكتاب بأنها كانت بائعة للهوى والعشق، ويصورونها على أنها ماجنة غانية تشرب الخمر، ثم تاب الله عليها، والحقيقة أننا لا نعرف شيئاً عن حياتها الأولى.

- ١١٩ - خليها على الله، (ص: ١٦٧).
- ١٢٠ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٢٣).
- ١٢١ - خليها على الله، (ص: ٢٢٢).
- ١٢٢ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٧١).
- ١٢٣ - خليها على الله، (ص: ٢٥٨).
- ١٢٤ - خليها على الله، (ص: ١٢٨).
- ١٢٥ - خليها على الله، (ص: ٢٠٢).
- ١٢٦ - خليها على الله، (ص: ١٩٢ - ١٩٣).
- ١٢٧ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٨٠).
- ١٢٨ - خليها على الله، (ص: ٢٤٨).
- ١٢٩ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٣٢).
- ١٣٠ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٣٩).
- ١٣١ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٤٤ - ١٤٥).
- ١٣٢ - خليها على الله، (ص: ١٨٥).
- ١٣٣ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٥٣).
- ١٣٤ - خليها على الله، (ص: ٢٠٨).
- ١٣٥ - خليها على الله، (ص: ١٤١).

- ١٢٦ - صدرت عن مطبعة السلام ومكتبتها بأسيوط.
- ١٢٧ - انظر، خطوات فى النقد، (ص: ١٤٤ - ١٤٨)، و خليها على الله، (ص: ٢٣٨)، و.د. نعيم عطية: شخصيات من الأدب اليونانى المعاصر، (ص: ١٦٨ - ١٧٠) هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٧٣م.
- ١٢٨ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٢٢).
- ١٢٩ - انظر، دماء وطن، (ص: ١١٣).
- ١٤٠ - خليها على الله، (ص: ١٩١).
- ١٤١ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٢٦).
- ١٤٢ - خليها على الله، (ص: ١٦٥).
- ١٤٣ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٧٧).
- ١٤٤ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٩٢).
- ١٤٥ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٦٨).
- ١٤٦ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٦٨ - ١٦٩).
- ١٤٧ - الاستراكتين: هو نوع من السموم لتصيد الكلاب الضالة، كانت ترسله وزارة الصحة إلى طبيب النقطة البيطرية فى المراكز .
- ١٤٨ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٢٧).
- ١٤٩ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٢٣).
- ١٥٠ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٠٠).
- ١٥١ - خليها على الله، (ص: ١٩٣).
- ١٥٢ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٩٤ - ١٩٥).



- ١٥٣ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٧٦).
- ١٥٤ - القشلة: هي منطقة مخصصة لعزل المرضى من نوى الأمراض الخطيرة والمعدية، احترازاً من انتقال العدوى إلى غيرهم.
- ١٥٥ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٧٩).
- ١٥٦ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٨١).
- ١٥٧ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٨٤ - ١٨٦).
- ١٥٨ - انظر، خليها على الله، (ص: ٩٧).



## التصوير الفنى

### لبيئة الصعيد

اتجه يحيى حقى، فى معالجته الفنية للبيئة الريفية، مباشرة إلى حياة الفلاح، فلم تسيطر الأرض، التى تمثل جزءاً كبيراً من حياة أهل الريف، على حركة الريفيين فى أعماله، لذلك نجح يحيى حقى فى اختيار زاوية معالجة خاصة - تكاد تكون حتمية بالنسبة لأسلوبه ومكوناته الثقافية بوصفه كاتباً - فى تناوله الفن للريف، بحيث عنى إلى جانب الشكل الخارجى للريف والريفيين، بالنوازع والتراكيب النفسية المتحكمة فى التوجهات الاجتماعية والخلقية، على عكس ما نعهده مظهراً من مظاهر النقص عند (عبد الرحمن الشرقاوى<sup>(١)</sup>) مثلاً، الذى جعل من الأرض همه الأول<sup>(٢)</sup>، فكانت كل المشكلات - فيما عداها - هامشية أو مفتعلة، تدور فى فلك الأرض، فلم يكن بإمكانه إلا الركون إلى سطحية المعالجة، أو (توفيق الحكيم) الذى لم يجد فى نفسه القدرة على معاشة تجربته فى الريف، فاكتفى بأن يظل بوره - ومن ثم عمله - هامشياً، يرصد من خارج النفسية البيئية، تجارب صرفه عن أعماقها وغور مرتكزاتها - المترسبة فى سنوات طوال من العناء والكدح والصمت - تلك الأنفة الكذوب، التى لا يفهم لها أهل الريف مصداقية مقنعة، سوى كونها تسلط وتكبر، يكتمون رفضه وازدراءه<sup>(٣)</sup>.

وقد تفرعت زاوية النظر إلى الريف فى أدب يحيى حقى إلى نوعين، فهو أحياناً يرى الريف من مستوى الريف ذاته، فهو لا يضخم أحداثه، ولا يضيف على أبنائه مسحة غير واقعية، تدفع بهم إلى إحداث المعجزات، وهو أيضاً - فى هذا المستوى - لا يراهم مجرد عينات للفحص، مرضى جسماً ونفساً، أو نماذج للفقر والجهل والمرض، ولكنه يراهم كما هم، ومن ثم يرصدهم فى حياض لا يدفعه لتلوين أحداثه

بالوان زاهية، فهو يحاول التعامل معهم كما هم، بعيوبهم وحسناتهم، ويحاول أن يرى القرية فى واقعها، وأن يستشف أعماقها.

ومستوى آخر - أو نوع ثان فى منظور حقى للريف - هو صياغة الأحداث من منطوق الراصد الخارجى، من خلال راو ينظر إلى الريف من عل، فيزدرى تصرفات أهله ويمقت طبيعتها ويعادى تقاليدها، فهو دوماً مستعد للنوال منه، وقد لمستُ عند يحيى حقى تلك النفسية المضطربة فى تعامله المباشر مع الفلاحين فى الصعيد، كما دونه فى مذكراته وأشرت إليه من قبل<sup>(٤)</sup>، أو أن يفرض على ريفه مشكلة من خارجه هى بالضرورة مشكلة الراوى نفسه، لا مشكلة الريف، فيصير الريف - فى كتاباته التى تتبنى ذلك المنظور وتتبعث من خلاله - ضحية لتصور فكرى أو مجرد أداة للدعوة إلى فكرة من الأفكار، كما سيتضح عند الحديث عن روايته (صح النوم) التى جندها للتهليل بالثورة المصرية، وترسيخ دورها اجتماعياً وفكرياً.

لا شك أن النفور الاجتماعى - كما أشرنا إليه من قبل - لم يكن نفوراً من الصعيد لذاته، بل كان نفوراً من الآفات التى تعلقت بتلابيبه وتشبثت به، فمبعث هذا الإحساس هو الرغبة فى تفريج كربة المجتمع من داخل المجتمع نفسه، تلك الرغبة هى التى دفعت يحيى حقى إلى التعبير عن مساوئ المجتمع الذى عايشه وعاصره، بشكل يختلف عن معالجة سابقيه، ووجه الاختلاف بينه وبين الجيل الذى سبقه، أن الأوائل كان هدفهم كشف عيوب الهيئة الاجتماعية، بهدف الإصلاح المجرى، أما هو فلا يكاد يذكر وجها للإصلاح، أو بديلاً عن وضع قائم، "كما كان يفعل الرعيل الأول، الذى كان كتابه يضعون القصص ويوضحون فيها معائب ومآخذهم اجتماعية"<sup>(٥)</sup>، ولكنه يحاول كشف عيوب التركيبة الاجتماعية المعقدة، ويحاول تحليل بعض الظواهر الاجتماعية - وعياً، أو بطريق غير مباشر - ويحاول التعبير عن الفرد فى تفاعله مع المجتمع المتفاعل بدوره مع الحركة الاجتماعية المتطورة أو النامية، التى تزداد تعقيداً وتشابكاً يوماً بعد يوم.

ولعل من أهم الظواهر التي بدت في المجتمع المصري خلال سنوات ما بين الثورتين (١٩١٩ - ١٩٥٢م)، "بزوغ فجر القضية الاجتماعية إلى جانب القضية السياسية، فلم تعد ساحة الكفاح الوطني خالصة بكل جبهاتها لقضية تحرير الوطن من الاستعمار البريطاني، وإنما شغلت في بعض الجبهات بقضية أخرى إلى جانبها، هي قضية العدالة الاجتماعية بين أبناء الشعب"<sup>(٦)</sup>، ومن ثم كان البحث في أعماق ذلك الشعب، فهذه الظاهرة كانت سبباً مباشراً في توجيه النظر إلى الحياة الواقعية الملموسة والقريبة للقاعدة العريضة من الشعب [الحياة الشعبية] التي لا يُعنى أهلها بكل هذه الصراعات السياسية الموجهة، ذات الأهداف الخاصة، فظهر بعض الكتاب الذين يحللون النفسية الاجتماعية تحليلاً يُعنى بمشاكلهم الاجتماعية الخاصة، وارتباطها ببيئاتهم، وكان ليحيى حقى دور مهم في نقل صور بيئية من واقع الحياة المصرية الخصبة بما تتضمنه هذه الصور من دلالة صريحة، فقد عاصر وعاش كثيراً من البيئات والتغيرات الاجتماعية، فحق له أن يكتب عن "منفلوط"، و"كوم النحل"، و"طهطا"، و"أبو فوده" ... وغيرها.

### صعديات يحيى حقى:

جمع يحيى حقى صعدياته في مجموعته القصصية (دماء وطين)<sup>(٧)</sup>، وقد سبقتاها قصتان حول نفس البيئة في مجموعة "أم العواجز"<sup>(٨)</sup>، وسوف أجعل من مجموعهما منطاً للحديث حول بيئة الصعيد في أدب يحيى حقى.

لقد لأم يحيى حقى في عنوان مجموعته "دماء وطين" بين نقيضين هما القلق والاطمئنان، أو الخوف والأمن، وهما معا يشكلان الوتيرة التي تعيش داخل سياجها الحياة في الصعيد، لكن هل توصل يحيى حقى مباشرة إلى ذلك المغزى في كتاباته عن الصعيد؟.



سبقت مرحلة دماء وطين مرحلة فنية أخرى - من مراحل التعبير الفني عن حياة الريف في الصعيد كما عاشها يحيى حقى - تلك المرحلة الأولى كانت تجمع - إلى جانب تعالى يحيى حقى - الحكم القسرى على هؤلاء السذج بالدونية، هذه المرحلة محصورة في قصتي " إزازة ريحة "، و" حصير الجامع "، التي أعدّ مطلعها فنياً قصة " حصير الجامع " (المنشورة في سبتمبر عام ١٩٣٢م)، ثم قصة " إزازة ريحة " (المنشورة في أغسطس عام ١٩٣١م) تالية لها، فما أزعجه أن الشكل الفني الذي انبنت داخل إطاره تيارات المشاعر والمؤثرات التي حاول يحيى حقى تقديمها، أكثر نضجاً في " إزازة ريحة " عنه في " حصير الجامع "، ففي الأخيرة تسلطت على الكاتب مؤثرات من خارج الفن القصصي، وحتميات السرد جعلته يُحوّل القصة إلى مجرد رصد تأريخي لجانب من السيرة الذاتية لكاتبها، مع افتقارها إلى الخبرة والمراس الأدبيين اللازمين لإخراج عمل أدبي له قيمة أدبية لافتة للانتباه، فالقصة تسجيل انطباعي مفرغ من فنيات الأداء والأسلوب، ويؤكد هذه الرؤية، استعادته للقصة نفسها في كتابه " خليها على الله " <sup>(٩)</sup>، حيث طرح صدر الحدث بلفظه، فطابق فيه الحافر الحافر على نحو تتجلى معه حيرة يحيى حقى بين الحقيقة وعرضها الفني، فالأحداث كما وقعت ظلت مسيطرة عليه لدرجة دفعته - نون أن يدري - لنوع من الرصد المفرغ والتسجيل المجرد، بأسلوب يغالي في هدوء التفصيل، لدرجة الملل، فتلك الحيرة بين الحقيقة التاريخية، والحقيقة الفنية، تجعله عاجزاً عن تحديد طبيعة قصته، وعن مفهومه هو للحياة الحقيقية (الواقعية)، والحياة الزائفة (الفنية)، وقد أثر ذلك بالتبعية على منطق السرد عنده، إذ تحوّل الراوي الراصد - الذي هو الكاتب نفسه بالضرورة - إلى عائق يحول نون التطور السردي، والتصاعد الدرامي لحدث قائم له كيانه الواضح والجلي في القصة، فتحوّل الحدث إلى شكل غائم يموج حائراً كمؤلفه فوق فقرات صفحاتها ذات الامتداد الدلالي المبتور، والربط الفني الواهن، " ففي غيبة المشكلة المحورية الجادة التي تحرك أحداثاً واضحة، وتساهم في تحديد مواقف

الشخصيات، أصبح المؤلف أكثر ميلاً لتقديم شخصيات مسطحة<sup>(١٠)</sup>، تفتقر إلى الثراء الدرامي، والعمق الفني.

فيحيى حقى يعبر عن بيئة يعتمل فى داخلها صراع عنيف من أجل البقاء والاستمرار والتألف مع كل ما هو خارجها، بيئة لا تحتمل التفلسف بقدر حاجتها إلى السهولة فى التعامل معها، وهو يعبر عن تلك البيئة بأسلوب الراصد وبمنظور تراكمى خبرى<sup>(١١)</sup> من خارج إطار البيئة فى الصعيد وتتداخل معها تنظيرات، لا تمت بوشيجة إلى المجتمع الذى ينبغى أن تعبر أعماله القصصية عنه، لكنها تظل تنظيرات فاشلة، لأنها غير نابعة من عمق حاجة المجتمع إلى الإصلاح، لذلك قابل أهل بنى رزيق اقتراح التبرع للمسجد بقبول عاطفى نظرى، لكن الأمر عندما دخل حيز التنفيذ، تبرم الجميع وتنصلوا منه، ولم يقع فى فخ التبرع سوى المفتش الذى تنكر هو نفسه من نسبة الاقتراح إليه<sup>(١٢)</sup>، فهذه البيئة فى مواجهة عنفوان الحاجة وقسوة المعيشة لا تسمح بمثل هذا الترف.

أما قصته الأخرى "إزازة ريحة" فهى أرقى فناً من حيث أسلوب الصياغة ومعالجة الحدث، ومن حيث اللغة، ومن حيث توجيه الشخصيات داخل إطار العمل الأدبى، بما يخدم عملية التصاعد الدرامى، إضافة إلى استخدامه لتكنيك الاسترجاع<sup>(١٣)</sup> ليكون مدخلاً لقصته، ثم تحويله لتلك النقطة إلى مرحلة مفصلية، تفرض على القارئ الاسترسال مع متابعة المروى عنه فى حياته الجديدة، بعد مغادرة الصعيد.

ولى على هذه القصة مجموعة من الملاحظات، من بينها: ما يكتنفها من تشتت كبير فى رواية الأحداث وتتبعها، وما بها من تطويل غير مبرر، وما يعتورها من أخطاء فنية جسيمة سيطرت حتى على خط التجربة، إذ تعرض القصة لمرحلة ريفية عاشها "سامى" وكيل النيابة، فى "طهطا"، ثم أطال الكاتب فى روايته للحدث على سبيل الاستطراد، فجعل من نقطة الاسترجاع [الFLASH باك] مفصلاً<sup>(١٤)</sup>، أتم بعده تطور

حياة (سامى)، ثم يتفرع به الحديث إلى هوامش، أو دوافع مفتعلة لإيجاد مسوغ ما لتطوير الأحداث، مثل لقاء الصعيدى، ثم صديقه عبد الكريم<sup>(١٥)</sup>، ثم إنهاء القصة بإهمال جزئى للشخصية الرئيسة - سامى وكيل النيابة - فى حين تتبع صديقه عبد الكريم تتبعاً كاملاً، دفع هذه الشخصية لتصبح فى بؤرة الأحداث بعد أن كانت جانبية مكملة، فى حين تراجعت شخصية سامى من الصف الأول لتنزوى فى الهامش المعتم من الأحداث<sup>(١٦)</sup>، وهذا يدل على ضعف الخبرة الأدبية، وهذه سمة من سمات تلك المرحلة فى أدب يحيى حقى، غير أن القصة فى مجملها أرقى من حيث الصياغة وفنيات الأداء، من قصة "إزازة ريحة"، فقصة "حصير الجامع" يدل استقراء نصها على أن يحيى حقى كتبها متأثراً بنظرة الموظف الوافد، إلى الصعيد، وشعوره بدونية هذه المخلوقات، وبأنه كيان راق<sup>(١٧)</sup>، وهو انطباع استقاه فى بداية حياته بالصعيد، من تلك الهوة التى كانت تفصل بين الموظفين وأهل تلك البلاد، والتى ما لبثت أن تحولت عند يحيى حقى إلى امتزاج وارتباط بالبيئة وأهلها، فى مرحلة تالية، وظهرت آثار هذا التحول فى قصة (إزازة ريحة) على ما بها من نفور واضح من تلك البيئة، إذ رقت لغة الخطاب عنده، واختلفت رؤيته للأشياء، لدرجة أتاحت له أن يتطلع لطهطا وهو "متهلل الوجه"<sup>(١٨)</sup>، إضافة إلى إحكام البنية الأدبية ومهارة استخدام الأدوات الأسلوبية فى بناء القصة على خلاف قصة "حصير الجامع" التى توحى بأنه كان يكتب تقريراً عن حياته فى بيئة "بنى رزيق"، إذ يحشد فيها مجموعة من وجهات النظر غير المقبولة أو المنطقية، فى لغة تقريرية سطحية تفتقر إلى الظلال والعمق، فيسمى ترقب رزق الله، وانتظار الفلاح ثمرة الغرس فى وقت الحصاد - أو تعهد النبت واللجوء إلى الله فى ذلك - جشعاً، إنها إحدى نظرات يحيى حقى القاصرة إلى الفلاح ونفسيته، التى كان يستعصى عليه فهمها<sup>(١٩)</sup>، إضافة إلى نقل الانطباعات والمقولات الجاهزة، التى كانت تشيع وقتذاك عن الصعيد، وحياة الفلاحين.

ومن هنا رأيت وجها للحكم على (حصير الجامع) بالسبق الزمنى فى الكتابة، من خلال استقراء مظاهر التجربة ونفسيات الأداء داخل النص، وملاحظتى للتطور

الشخصى ليحى حقى خلال تلك المرحلة، فلا يعنى نشرها متأخرة عن صاحبها،  
أنها تالية لها فى الكتابة.

### المراحل الفنية:

فى المرحلة الأولى من صعيديات يحيى حقى، عرض الكاتب نظرة الوافد لتلك  
البيئة المنفرة، التى لم يحدث بينها وبينه أى تمازج، أو ارتباط نفسى، أو حياتى، بعد،  
فقصته " إزازة ريحة " تقدم - بأسلوب الاسترجاع - الأسباب غير المباشرة لسعادة "  
وكيل النيابة " بالخلاص من براثن الصعيد، والعودة إلى جنة العاصمة، لقد أقله هذا  
القطار غير مرة، ولكنه لم يتطلع لطهطا - " هذه البلدة العتيقة " (٢٠) - وهو متهلل  
الوجه كما يتطلع لها هذا المساء، لأنه يتركها بلا عودة، فقد " فاز أخيراً بنقله إلى  
القاهرة، بعد أن مر عليه - فى وظيفة وكيل نيابة طهطا - عامان، والنفور بينه وبين  
هذا البلد يزداد يوماً بعد يوم " (٢١)، ويتجلى ذلك النفور فى وصفه لتلك البلدة الصغيرة،  
فهو يصف (طهطا) بأنها " بلد صغير يرفرف عليه دائماً ظل الجريمة " (٢٢)، ثم يراها  
من نافذة القطار وقد تجسدت كلها أمامه: " طهطا راقدة بين الغيطان والنخيل..  
كحيوان مشوه، جسم رابض على الأرض، لا فكر له، عيناه واسعتان، ولكنه أعمى،  
يتنفس ويحيى، ويجد سبيله فى الحياة بفضل غريزة قوية.. نومه وجوم، واستيقاظه  
تحفز، وسكونه بين هذا وذاك مخادعة " (٢٣).

هى كل رؤيته للبيئة الريفية فى "طهطا"، رؤية سطحية، تفتقر إلى التغلغل  
الموضوعى فى مشاكلها وعلاقاتها، وعاداتها، وتقاليدها أهلها، وحركتها النفسية  
والاجتماعية فلم يظفر من كل ذلك بشئ سوى صورة عجل لقتيل انكفأت عليه  
النائحات، وكذلك الجلسة المتشابهة فى المقهى، مع الأصدقاء ذاتهم، والحديث هو هو  
بينهم لا يتغير، يدور حول تلك المرأة العجيبة - زوج أحدهم - التى يشاركونها الفحش



والخنا، ثم يتخذ " سامى " لنفسه من هذا السياق منفذاً لاستعراض نزواته ومغامراته.

كذلك فى قصة (حصير الجامع) يتخذ من صورة هامشية موضوعاً رئيساً لا يقدم لقارئه إلا مطعناً فى الصعيد وأهله، وفى هذا النص على وجه التخصيص رسخ يحيى حقى لذاتيته، فى مواجهة هؤلاء النكرات، كما يتجلى فى جملة وتضاعيف قصته تعالىه على هؤلاء السذج، والنص فى أساسه يبتعد مسافات طويلاً عن فن القصة، فهو مجرد سرد تأريخى يرصد مشكلة حدثت فى إطار اجتماعى معين، سرعان ما يتحول إلى مذكرات شخصية، وقد اختار المؤلف لهذه القصة ضمير المتكلم الحاضر، وإضافة إلى ذلك أعاد نشر جزء منها فى سيرته الذاتية<sup>(٢٤)</sup> - كما قلت سابقاً - ففيها يتحدث عن " بنى رزىق " - وهى قرية على حافة الجبل، تابعة لمركز منفلوط - حديثاً ينم عن مدى نفوره من تلك البيئة التى فرض عليه العيش فى هجيرها.

أما المرحلة الفنية التالية فى صعيديات يحيى حقى، ففيها قصتان قصيرتان هما (أبو فوده)، و(قصة فى سجن)، وكلاهما تقدم "بيئة ضمنية"<sup>(٢٥)</sup>، فرعية شديدة الخصوصية، من البيئات التى يحويها الصعيد، فالأولى تقدم صورة لبيئة المحاجر، والثانية للفجر، وبينهما كتب روايته القصيرة "البوسطجى" التى تعد من أدق كتاباته تعبيراً عن بيئة الصعيد، لأسباب أهمها أنها تعبر عن البيئة العادية العامة، دون تقاطع مع بيئات نوعية ضمنية، ذات خصائص مستقلة، كالمحاجر والفجر، وأيضاً لأنها تتناول نفسية المجتمع الذى عبرت عنه الرواية فى إطار من العادات والتقاليد، كما اهتم من خلالها برصد نفسية الوافد وموقفه من تلك القوانين والأساليب التى تقوم عليها الحياة فى الصعيد، فبيئة (كوم النحل) تمثل البيئة القياسية (المثال) للحياة فى الصعيد، وقد رأيت أن أجعل من البيئة النموذج منطلقاً لحديث عن البيئات الخاصة ذات التركيب النفسى والاجتماعى المغاير، ممثلة فى بيئة الفجر والمحاجر وغيرهما، فيما أطلقت عليه اصطلاح " البيئة الضمنية " التى هى فى الأصل تكوين مذهبى، لا جغرافى.



## أولاً: البيئة النموذج:

تسير مجموعة القصص التي كتبها يحيى حقي حول الصعيد، في خطين متوازيين، يصنع أحدهما إطاراً للآخر، وتجمعهما فكرة عامة، تجعل المضمون يتساند ويصل إلى غايته بنجاح:

" الخط الأول، يصور حياة الريف<sup>(٢٦)</sup>، وما يعج فيه من قلق وفوضى وفراغ وجهل وقذارة وانصياع تام لموروث طويل من العادات والتقاليد الخائفة، وكيف تقسو تلك الحياة على الموظف القادم إليه من المدينة، حتى يتحلل وينهار، وهذا ما سأوجزه في تضاعيف حديثي لأعود إليه تفصيلاً في جدول الصراع البيئي.

" الخط الثاني، " يصور ما يسيطر على حياة الريف ذاته من ملل وتحجر، وما يحكمه من تقاليد صارمة لا تعرف الغفران، وتلتقي الفكرتان على هذا المعنى الأخير<sup>(٢٧)</sup>.

كل ذلك يتم من خلال منفذ رئيس يتعلله يحيى حقي لإبراز مدى معاناة أهل الصعيد وتصوير حياتهم ونفسياتهم المعقدة، والسهلة، والغبن الواقع على أولئك الوافدين الذين لن يألّفوا طبيعة الحياة في الصعيد، إلا من التمس لنفسه منهم عزاء مؤقتاً يتصالح به مع المجتمع الطارئ الذي زج به إلى أتونه، ذلك المنفذ هو المرأة في الصعيد، سواء أكانت من أهله أم هي الأخرى وافدة مقيمة، فالمرأة - وبخاصة تلك الحبيسة في قفص من العادات والتقاليد، راضية، أو أنفة - تمثل مصدر الحركة الريفية، ومحور الأحداث، في ثمانين بالمائة من مجمل صعيديات يحيى حقي<sup>(٢٨)</sup>، فهي العامل الحاسم في تحويل مسار الأحداث، أو وضع أسسها وتوجيهها لوجهاتها الفنية والدرامية، ومن هذه الشخصيات: [البحراوية "، في (إزارة ريحة)، والبحراوية"، في (أبو فوده)، وجميلة بنت كوم النحل، في (البوسطجي)، والفجرية، في (قصة في سجن) ...].

ولا تكاد المرأة تجد لها مزاحماً في تحريك الأحداث وتوجيهها في صعيديات يحيى حقي، سوى (الوافد) الذي يمثل نسبة ستين بالمائة من مجمل الصع依ديات [سامى"، فى (إزازة ريحة)، و" المفتش"، فى (حصير الجامع)، و" عباس أفندى"، فى (البوسطجى)]، كل ذلك فى إطار من العادات والتقاليد المميزة لهذه البيئة، لكن يستوقفنى سؤال هنا: لماذا " المرأة"، و" الوافد" - على وجه التحديد - كانا محور اهتمام وعناية يحيى حقى؟، ربما لأنه لم يجد تجربة أخرى من علاقة الموظف - الطارئ على حياة الريف وأهله - مع الفلاحين الذين يرسخون لهوة عميقة بينهما، تلك العلاقة التى يمثل - هو نفسه بالضرورة - طرفاً فيها، انكشفت له أسرارها ووجهاتها وأسباب كل وجهة، إذ عاشها بعمق، ثم بحث فى تلك البيئة عن الحكايات المثيرة حول المرأة - ذلك الكنز المدفون والمرصود فى آن واحد، داخل تلك البيئات - لا يستطيع أحد الاقتراب منها، وهى كذلك غير متاحة للنظر، ويؤكد ذلك قول " عباس أفندى" فى (البوسطجى): " النسائيات معدومة - من نفسها [فى تلك البيئة] - بالمرّة.." (٢٩)، ويحيى حقى فى بحثه النؤوب عن تلك الحكايات، تدفعه غريزة للبحث عن سبيل لحرية نون تخطى الرقيب الذى يجده أمامه، رقيب تربيته وأخلاقيات بيئته الأولى - وقد أشرت إلى ذلك من قبل - فهو محروم من الأنثى، ووجد لدى أهل الصعيد طبعاً غريباً انساق له، وأسرته فتنته، إذ أن لأهل الصعيد شغف كبير بسيرة النساء، وأغلب الحديث - فى قراه - يدور حولهن، " بل إن بعض الشبان يجدون لذة ولهواً واستعراضاً لرجولتهم فى التطوع للتجسس على البيوت" (٣٠)، كما يتسرون بتلك الأحاديث بينهم، ومع أصدقائهم، وجلسائهم، يقول يحيى حقى، فى قصة (إزازة ريحة): " روى العين الخليع آخر فضائح طهطا، لسامى، وكيل النيابة" (٣١)، فهذا الثرى الخليع أحد أولئك الذين يلتقطون رائحة الفحش، والذين يؤكد يحيى حقى على وجودهم، فى كتاباته، ويصفهم بأنهم " أنوف خلقت لتتشمم الجو" (٣٢) وتلتقط رائحة الفساد، والمقهى هو المكان الرئيس لمثل هذه الحكايات (٣٣)، فهو المكان الذى تسكب فيه

قدور الفضائح والأسرار حول النساء، ومريب تحركاتهن، فيه سمع " جاسر " [فى قصة: " أبو فوده " ] عن خيبة " إسماعيل " ابن خاله فى زواجه من " البحرأوية "، وأنه لا يَعْلَمُ من أَلَعِيْبِهَا شَيْئاً، ولا هم يعلمون، فالفارق بينهم وبينه أن عيونهم ليست عليها غشاوة مثله، " فماذا تفعل فى (البندر) يوم السوق؟ " (٣٤)، سؤال واحد يفتح السبيل لفيض من الأخيلة المجيبة، فنرجس " تعيش لصندوق ملابسها وحاجياتها، ذى اللون الأحمر، لا تتنازل عن طموحها فى أن يزيد ويفنى، فهو ثروة امرأة لا تظهر فى الطريق، ولا يراها الناس إلا فى جلباب أسود يهبط إلى قدميها، أجرب الذيل، يكنس التراب " (٣٥)، وزوجها لا يملك ما يرضيها به، فهو يعيش عيشة الفلاح، " لا يعرف النقود إلا وقت جمع المحصول " (٣٦)، وكانت هى - لأجل هذا الصندوق - " تفرط فى نفسها بمنفلوط يوم السوق، فكان هذا اليوم يمثل ثغرة فى تحصنها، لا تستطيع سدها، فمغامرات كل تاجرة تنتهى حتماً إلى عادة صلبة تدخل برنامج حياتها فتؤديها بلا تفكير كآكلها وشربها " (٣٧)، وعلى الرغم من ذلك فإن " البحرأوية " ليست سهلة، وليس كل تفكيرها سلبياً (٣٨).

وفى " طهطا " كما فى " بنى شقير "، على رأس الشارع الرئيس، مقهى، وكل يوم فيه لوكيل النيابة الشاب، الجلسة نفسها " مع الأصدقاء الذين يجلس معهم دائماً، والحديث نفسه لا يتغير، يكاد ينحصر فى سيرة ومؤامرات تلك المرأة العجيبة التى تنتقل بين الجميع وتغش الجميع، والمتحدثون كلهم أصدقاء الزوج، ذلك الموظف الجالس بالقرب منهم يلعب الطاولة " (٣٩).

فسامى، الشاب القاهرى الغرير، لم يسمح لنفسه بالمشاركة فى تلك الأحاديث، لكنها كانت تصل إلى أذنيه، والالتهامُ بأنه كان ينتظرها ويتلف على سماعها ليس وارداً، مع أن الحقيقة غير ذلك، إذ ينبت فى نفسه سؤال مهم، " كيف يسع من يعيش فى هذا الجو الخانق، قليل الأخبار، أن يمنع نفسه من الإنصات لمثل هذا التهامس والتسلى به؟ " (٤٠)، ففى مثل هذه البيئة يترقب الغرباء تلك الأخبار، لأنهم يجدون فيها

متنفساً لهم ولأخيلتهم من ناحية، ومن ناحية أخرى، فتلك الأحاديث هي المتاح لأذانهم حتى عندما تلتقى آذانهم بالأسنة الفلاحين، فمن الخصائص الاجتماعية للبيئات الصغرى فى الصعيد، أن أفرادها يهتمون بتحليل تصرفات الآخرين والبحث عما وراء هؤلاء الآخرين وتفسير تصرفاتهم بما يتطابق مع الفكرة المسبقة عندهم عنه: خاصة النساء، فوجه الاختلاف بين كل هاته الحكايات المتطابقة المغزى يكمن فى التلقى، فيحى حقى ونماذج البديلة (متمثلة فى الوافدين الطارئین على الصعيد) لا تشغلهم النساء وحكاياتهن، بل التركيب النفسى لهن، يقول يحيى حقى: "... شغلته منها [طبيعتها النفسية] أكثر مما شغلته بوصفها امرأة" (٤١).

فمشكلة العلاقة بين المرأة والرجل - بخاصة - أو بينها وبين المجتمع الذى تعيش فيه - بوجه عام - من المشكلات الإنسانية المهمة، لكنها ليست المشكلة الوحيدة التى تواجه البشر، فهذه العلاقة التى تمثل المرأة قطبها الثابت، أو النقطة المحورية، لا تمثل قيمة مطلقة معلقة فى الفراغ، مفصولة عن المشاكل البشرية الأخرى، ومعزولة عنها، فهى ككل مشكلة إنسانية مشروطة بظروف مجتمعتها متأثرة به، بل وملونة بألوانه، والعلاقات الاجتماعية المختلفة تحكم بعضها البعض، وتؤثر فى بعضها البعض، بصورة تجعل لهذه العلاقة خصوصيتها فى كل مجتمع، وتتغير هذه الطبيعة زمنياً ومكانياً، بل بين أفراد المجتمع الواحد (٤٢)، فلولاً هذه الصورة المتغيرة، المشروطة بتغير ظروف المجتمع الأخرى، واختلاف نفسيات أفرادها، لوجدنا أنفسنا فى موقف من استنفد كل سبل التعبير، وكل التجارب الشعرية التى يبحث عنها لرصد عالمها، وقد كتب فى كل الموضوعات، وربما لم يعد لديه ما يقوله بعد ذلك.

وإننى أقف من نوعية نساء يحيى حقى موقف عدم القبول، على الرغم من أن أحداً لا يستطيع أن ينكر على أبيب ما، الحق فى اتخاذ موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة، أو بين المرأة والمجتمع، مدخلاً للتعبير عن تجاربه الفنية، أو رؤيته للبيئة التى يعالجها فى كتاباته، لكن يحيى حقى اهتم - فى صعيدياته - بنوعية غريبة من



النساء، ليست من لحمة المجتمع أو البيئة فى الصعيد، ولا تمثل نساء الصعيد الحقيقيات، من قريب أو بعيد، ولا تنقل لهن صورة صادقة من صور حياتهن فى بيئاتهن، فنساء الصعيد - خلافاً لما قدمه يحيى حقى من نماذج - لهن تقاليدهن وعاداتهن وسماتهن، ولهن من الوقار ما يبعث الهيبة، ومن الشرف ما يرسخ لحسن الذكر، لكن يحيى حقى غص النظر عن كل ذلك، واكتفى بطرح صور بديلة، متفاوتة الوضوح والأبعاد وأسلوب النظرة - قريباً أو بعداً - لثلة من الوافدات والبغايا والمترديات فى متاهات الغواية، أو الرذيلة، الخارجات على أعراف البيئة وتقاليدها.

ويضاف إلى ما سبق، أن يحيى حقى مكن لحكايات نساء الصعيد، والنساء فى الصعيد، فى كتاباته، ثم تراجع بهن إلى المرتبة الأدنى، أو الحيادية - على الأقل - فى معظم قصصه، ولم يقف بهن فى المقدمة إلا فى قصتى (أبو فوده)، و(قصة فى سجن)، ففيهما كانت المرأة مباشرة وراء الأحداث، وبشكل منطقي تسوغه تطورات الخط الدرامى فى تصاعده مع أحداث التجربة، بينما هى على الحياد فى قصة (إزارة ريحة)، فوجودها من خلال الحكايات وسرد الذكريات، هو فى حقيقته وجود ترف ولذة، وينعدم هذا الوجود تماماً فى قصة (حصير الجامع)، بينما هى فى (البوسطجى): المفعول بها، الواقع عليها أثر فعل الرقيب المتابع - عباس أفندى البوسطجى - وفعل التقاليد، وقسوة الأب، وضعف المحب.

أما ملاحظاتي ومأخذى عليه، فيما يتعلق بموضوع المرأة فتنحصر فى مدى تحقق قاعدة فنية مهمة، هى "الرؤية العميقة للواقع"، إذ تتطلب تلك الرؤية من الكاتب أن يرى الواقع رؤية متكاملة لا ناقصة ولا مشوهة، وأن ينفذ إلى ما وراء الحقائق الفردية المنفصلة للحياة اليومية، مع البحث عن الصورة الأعم للحركة والصراع بين مختلف القوى الاجتماعية<sup>(٤٣)</sup> وهذه أمور لم تكن متوفرة غالباً فى صعيديات يحيى حقى، ففي قصة (إزارة ريحة) اكتفى بعرض صور بيئية سطحية للنساء فى "طهطا"، فكانت مجرد صور متلاحقة لا رابط بينها، ولا هى صور ثرية، أو مكثزة ذات مغزى



عميق، وليس من استثناء هنا سوى صورة لجمع من النائحات، حاول أن يربط فيه بين مشهد النسوة مجتمعات، وبين قضية مهمة شغلته طويلاً، هي عدم انعكاس تصور حقيقى للعمر على ملامح هؤلاء الفلاحات، "فكلهن التقين على عمر واحد"<sup>(٤٤)</sup>، فكان فى تآزر الوصف الدقيق مع تلك الملاحظة الیقظة، ما أثرى الصورة التى نقلها الكاتب عن هؤلاء النائحات، إذ قال فى وصفهن: "انكفاً فوق الجثة جمع من النساء، لا تفرق بين العجوز والشابة، فليس فى قبضة الفقر والشقاء إلا عمر واحد، لهن حركة الغربان العطاش لقيت الماء بعد لآى، ثيابهن جرب السواد، أفلا ينقضى حدادهن أبداً؟!.. يصرخن ويترنحن ويرفعن إلى الواقفين والسماء، نظرات تبحث عن الرحمة فلا تجدها، فترتد ملؤها العذاب، كأنما قد دهمهن مخاض ممزق عنيف..."<sup>(٤٥)</sup>.

هذه الصورة ألحت على يحيى حقى كثيراً وتأملها فأطال تأملها، لذلك نراه لا يكتفى بمجرد الوصف السطحى والرصد الخارجى لدورهن، بل تغلغل إلى نفسياتهن، وقد اتخذ من الوصف المظهرى طريقاً للكشف عما يعتاج داخلهن الحزن والألم.

والمشهد نفسه يتكرر دائماً فى الصعيد بشكل ملح، وقد تجاوب يحيى حقى مع إلحاح البيئة فكرر صورة اجتماع النساء النائحات لكنه غاير بين كل صورة والأخرى، حسب ظروف التجربة التى يتناولها، دون أن يجور على الأثر البيئى فيها، فبينما هو يتألم مع النائحات فى (إزازة ريحة) نراه ينال من تجمعهن فى (البوسطجى)، إذ يقول: "رأى النسوة حول المنزل كـ (رَشْ الملح) كلهن (مبشنقات)، دق قلبه وكذب وسواسه، و سال فأجيب بأن أم أحمد (تعيش أنت) ... وعلا حوالية صوت النائحات، وخيل إليه وهو مشئت الذهن أن كل هذا الجمع الأسود كسرب من غريان الشؤم يصوت عليه وعلى مصيبتة الثقيلة، وبخته المائل"<sup>(٤٦)</sup>، فنظرته اختلفت فى الوصفين تبعاً لاختلاف الحالة النفسية والوجدانية المؤثرة فى الحدث والمسيطرة على نوازع الكاتب وقت معالجته لموضوعه، إضافة إلى خبرته الأدبية، وتجربته الفنية.

ويظهر واضحاً هنا مدى اختلاف الرؤية، إذ وصف المشهد الأول وصفاً خارجياً - على الرغم مما أضفاه عليه من عمق فلسفى - بأن جعلهن يبحثن عن الرحمة فلا

يجدنها، ثم نراه فى المشهد الثانى يمزج بين المظهر الخارجى للنائحات والمأساة الشخصية - أو أزمة البطل - فى "البوسطجى"، وهو نوع من أنواع التمازج البيئى والوجدانى.

وقد اختلفت هذه الصورة عن بقية الصور البيئية الأخرى لأنها عادة ترسخت بالتكرار، وتقليد حفظته الأزمنة، بينما الصور الأخرى كانت مجرد مغامرات منبعها الغريزة، قد تتخذ شكل العادة المتكررة، مثل الفلاحة التى قرعت باب وكيل النيابة، وزعمت أنها تبيع المسلى والبيض، هى نفسها تلك التى تلوك سيرتها الألسن، وانتهى الأمر بالبكاء، ثم قالت له أنها زالتا الأولى، لكن وكيل النيابة كان قد اطلع قبل ذلك على قصة لها مع مدرس بمنفلوط، قدمت ضده شكوى، فهو يكشف عريها النفسى، على الرغم مما تتدرع به من ستار الدموع<sup>(٤٧)</sup>.

أما فى قصة (أبو فوده)، فكانت "حميدة" سبباً مباشراً فى قتل "جاسر" ل - "متولى"، الذى هزأ منه لأن "حميدة" أخذت قوته، و"حميدة" هذه فتاة تقودها للفحش المتستر أمها العرجاء، والحقيقة أن كلاً من "جاسر"، و"متولى" فى مستوى خلقى واحد، فكلاهما تربطه بحميدة علاقة فحش مباشرة، غير أن الفارق بينهما، هو الفاصل بين المكشوف والآخر المستور<sup>(٤٨)</sup>.

ثم تأتى "نرجس"، زوج "إسماعيل"، وهى امرأة (بحراوية) يعلم الجميع عنها أنها أكثر فهماً لطرق الإغواء من فتيات البلد، و"نرجس" نفسها تعلم جيداً أنها امرأة مختلفة، فهى أبعد ما تكون عن القروية الرعيدة التى لا تخلو مع رجل إلا وملاّت رأسها فكرة واحدة، أنها عرضة لهجومه، فنرجس نمط اجتماعى يختلف عن أنماط البيئة التى تقع فى أسرها، تلك البيئة نفسها تختلف عن البيئات الأخرى، المتوازية أو المتقاطعة معها، فشخصيات (بنى شقير) التى تتأرجح تأرجح الموتى على صفحة النيل، بهم تكتمل دورة الحياة، وتنتقل - تلك الشخصيات - فى الصباح إلى محجر (أبو فوده)، لتعود فى المساء إلى "بنى شقير" ... حياتان مختلفتان تماماً، ليس فيهما

لجاسر - الفتى القوي - أو لإسماعيل - الخامل الكسول - سوى نرجس [بكل ما تملكه من مواصفات جنسية] التى تشبه الجبل فى "أبو فوده"، فى الليونة والقسوة والغدر، تلك الصفات التى أثرت على نحو مباشر فى جاسر، يقول يحيى حقى: "ليس أكثر تمزيقاً للقلب من عشق امرأة تصد، فى حين أنها مبذولة للكثيرين"<sup>(٤٩)</sup>، وهنا يتجلى الربط بين "نرجس" بوصفها نموذجاً بيئياً، و"أبو فوده" بوصفه مرجعاً بيئياً، تماماً كما ربط بين "جاسر" الذى عادت له شبقيته - بفعل "نرجس" - وبين النيل الذى هو أكثر شهوانية من ذلك المقهور البائس، الذى لا يملك قوة النيل وطغيانه، إذ سرعان ما انهار "جاسر" خائباً، وما اجتناه من نرجس، لم يكن إلا بيدها ورغبتها هى تماماً مثل (أبو فوده) الذى يعطى متى يريد ويصرع أبطاله متى يريد.. كل ذلك دون سبب يبيديه..، ويحاول يحيى حقى تجسيد هذا المفهوم ومزج ما يتلاطم داخله من مشاعر دفاقة، من خلال صياغة مواجهة توازن بين دور وفاعلية الاثنين معاً: "جاسر"، والنيل، يقول يحيى حقى: "وقف جاسر على مرتفع الجسر، للريح صغير، وللنيل من تحته دمدمة خفيفة.. هو فى عز فيضانه، يطل عليه كالشبح ناشئ من طينه، فالطبيعة سواء فى الاثنين، إذ ليست الشهوة قاصرة على الحى.. فكلاهما يرزح تحت عبئ فورة واحدة... وليس أدل على الشهوة من النيل وقت الفيضان"<sup>(٥٠)</sup>.

فشخصيات "أبو فوده" نماذج متحققة فى بيئاتها، تعيش زمانها ومكانها مشدودة إلى البيئة ملتصقة بها برباط داخلى، هو رباط التطابق النسقى بين النموذج وبيئته، ويحكم تصرف تلك النماذج البيئية دوافع وحاجات إنسانية حقيقية، ولا تحكمها قيم مطلقة أو مجردة، بينما تقف المرأة وراعاها مرغوبة أو متحكمة فى سير الأحداث موجهة لها، لكن تلك الشخصيات ليست سلبية الإرادة دائماً فقط هم يعكسون الوجه البيئى للتناقض فى "أبو فوده" فيعيشون ظروفها، ويتأثرون بها، إنها شخصيات نامية وحية ومتطورة، تفعل الأحداث وتتفاعل معها، تتقبل الفعل وتقوم برد الفعل، لا تقبع ساكنة فى انتظار الفعل مستعدة فقط لتقبله، ولكنها تتحرك حركتها

المشروطة بظروفها بحيث تؤدي هذه الحركة إلى موقف تتقبله كل شخصية من زاويتها وحسب طبيعتها، ويؤدي تقبل الشخصيات للفعل ورد فعلها إزاءه إلى موقف آخر يؤدي إلى رد فعل جديد.. وهكذا تستمر حركة الأحداث ونمو الشخصيات في القصة، في هذه الحركة النامية وعلى هذه الوتيرة المتطورة.

ولأن الشخصيات تتأثر بالأحداث وتتفاعل معها فهي شخصيات خصبية وحية، وليست شخصيات مسطحة، وساعد على خصوبة الشخصيات أن مشاكلها الأخرى غير المشكلة الرئيسة، لا تغيب عن المعرض السردى، ولكنها تظل قائمة وحية وذات حضور ملموس مهما أظلت المشكلة الرئيسة للقصة كل أبعادها<sup>(٥١)</sup>.

ويظهر عمق رؤيته حينما نراه ينمى أحداث عمله بطريقة غير مفاجئة، فى نوع من التبرير المنطقى لكل خطوات تطور الحدث من خلال التراكم التدريجى<sup>(٥٢)</sup>، وصوغ المقدمات المتسقة مع الخط الرئيسى حتى يصل بها إلى نتائج منطقية بل ومنتظرة فى مغزاها الخلقى، فالأحداث "تتحرك حركة إنسانية ومنطقية تخضع لقانون السببية والتطور وتدفعها دوافع وحاجات إنسانية حقيقية"<sup>(٥٣)</sup>، ولا يفرض الأحداث قدر غامض، أو فكرة فلسفية مسبقة تصدر عن فعل إنسانى، وتقود إلى ربود أفعال إنسانية، ثم يمزج بين هذه الغلظة الإنسانية والعنف والقسوة وبين الانتصار القدرى الذى يعد محصلة نهائية ذات نسق بلاغى ينطلق من حاجة إنسانية فعلية للإحساس بالتدخل القدرى، الذى تمثل فى إصابة "جاسر" بالعمى، فالقصة لذلك تقنعنا وتشدنا نحو عالمها الأثير.

والمرأة أيضاً، فى قصة (قصة فى سجن) هى الدافع وراء الحدث، فالعجربة هى التى أبلغت عن أهلها فى إحدى سطواتهم بقوص، فكان "توعدهم الخفى لها وسبها أول ما استرعى انتباهه [عليوى] لها، هى فتاة شديدة السمرة وجهها يكاد يكون كامل الاستدارة، أنفها دقيق وعلى جبهتها نقطة خضراء وعلى ذقنها وشم غص، قصيرة القامة معتدلة الظهر، رأسها كثير اللقات، ينبئ عن عصبية قوية"<sup>(٥٤)</sup>، وعندما



اقتربت منه فاحت له منها رائحة غريبة عن أنفه..خليط من عرق وقذارة وعطر فيه قرنفل وشند<sup>(٥٥)</sup>، جعلته يندفع فى الحديث، ثم لما تعلق ذراعاها برقبتة كانت حريصة على أن تأخذ منه أكبر ما تستطيع، بل كل ما يملك حتى خصائصه الشخصية بوصفه فلاحاً، عندما تحول إلى غجرى فى ذاته، لكنه بالنسبة لها لم يكن سوى فلاح يحوز غنماً كثيراً تسعى لسرقته منه.

وفى (البوسطجى) يناقش يحيى حقى - فى عمق - قضية حرمان الفتاة فى الريف من المشاركة فى الحياة المادية الحسية<sup>(٥٦)</sup>، إذ لمس أنه "ليس للفتاة فى القرى حياة مادية يستطيع أن نتحدث عنها، فهى فى أغلب الأمر حبيسة دارها"<sup>(٥٧)</sup>، أما إذا خرجت فكلهن على وجوههن ستر، تلف أجسادهن ملاءات سوداء، يمشين فى جوار الجدران يكدن يلتصقن بها، فلا يستطيع أحد أن يلمح وجه إحداهن، هذا النمط حينما يريد أن يرسخ لنفسه فعلا مادياً عليه أن يبحث عن نمط آخر من نوع "أم أحمد البلانة)، امرأة تتعصب بمنديل (بقوية مفلل) وتغطى وجهها بطرف طرحتها، قلما تزيحه، يظل لها بفضل رقة صوتها جمال الظن والحدس"<sup>(٥٨)</sup>، ثم يصف سلوكها بأنها "مرة بنت حنت، ملعب، مش ساهله"<sup>(٥٩)</sup>، هى نمط قريب، واسع القاعدة، تمثل مرجع الخبرة لدى كل فتيات كوم النحل، فحجتهن الوحيدة أن (أم أحمد هى التى قالت)<sup>(٦٠)</sup>، وأم أحمد ماشطة فى الأفراح، حادية بالغناء عند طلوع الحجاج، والمقدسين...! - أو رجوعهم - داية إن استغاث بها جار قريب، تعرف وصفات وتفسر الأحلام وتحسب النجم، وتقوح منها دائماً رائحة الماورد، وتكون فى كل مناسبات كوم النحل بلا دعوة، إلا الماتم، إذا قابلت فتاة للمرة الأولى حدثتها مباشرة عن جسمها وشعرها وحمامها، حديث خبرة ونصح، لذلك استطاعت أم أحمد أن تكون سترًا حاجبًا تتخفى وراءه أنواع مختلفة ومتفاوتة من السقطات الاجتماعية والانحراف الخلقى، أو الخبرة البيئية، فهى شخصية فاعلة تكاد تتبنى عليها أحداث (البوسطجى) مناصفة مع شخصية "عباس أفندى".



فالنساء فى قصص يحيى حقى - بشكل عام - تلعب أدواراً إيجابية كثيرة، بل إن أغلب النساء اللاتى يذكرهن أصلب عوداً وأشد بأساً من الرجال، يحركن الحدث ويوجهن حركته بحسب طموحهن ورغباتهن، على اختلاف أماكنهن من السرد، فالبحراوية فى (أبو فوده) كانت بالنسبة لجاسر حاجة غريزية طبيعية (بيولوجية) ينزع إليها، وكانت الفجرية بالنسبة لعلوى مصادفة قدرية استطاعت أن توجهه إلى نوع بئى جديد بأن تحل شخصيته القروية وتركب موضعها شخصية غجرى...، وعلى الرغم من نجاحها فى ذلك، إلا أن هذا التحول وصل بعلوى إلى مرحلة من الضياع هى فى ذاتها تكريس لنجاح الفجرية وتأكيد له بكل ما يعنيه الضياع من دلالة وإيحاء والمآل إلى الأثر الغجرى فى شخصيته<sup>(٦١)</sup>.

وقد استخدم يحيى حقى الجنس بوصفه اندفاعاً غريزياً ورغبة جسدية مسيطرة، عند "جاسر"، أو بوصفه معرفة عند "علوى" أو بوصفه فضولاً ومراقبة عند "خليل"، وما يجمع بين "البحراوية"، و"الفجرية" أن كلا منهما أوردت الرجل الذى التقت به مورد التهلكة بشكل أو بآخر، أما "جميلة" فقد أهكت نفسها بذلك الحب فدفعت حياتها ثمناً لبضع لحظات ساذجة من السعادة الموهومة، تلك التى قضتها فى (النخيلة) مع "خليل" الذى يقابل الحياة كلها بإدراك خافت ومسئولية واهنة واستخفاف شديد.

فالرجال الثلاثة - فى صعيديات يحيى حقى - كل منهم انبهر بالجسد، ففى (قصة فى سجن) نجد أن انجذاب "علوى" للفجرية كان بسبب ما فاح له من جسدها، من رائحة لم يعهدها من قبل، وكانت "نرجس" الببحراوية، فى (أبو فوده): "أكثر فهما لطرق إغواء الرجل من فتيات البلد"<sup>(٦٢)</sup>، أما "جميلة"، فقد "تمشى سر الحياة فى جسمها"<sup>(٦٣)</sup>، وكان شعور "خليل" نحوها فى معظمه صبيانياً ينطلق من اكتشافه لإمكان تناول هذا "السرد" ببدأ بلمس جسدها... ونسيا نفسيهما فى إحدى هذه الفورات<sup>(٦٤)</sup>.

ولعل هذا الوحش الشبقي المسيطر على العلاقة بين الرجل والمرأة في قصص يحيى حقي، هو سر التعاسة التي تخيم على مصائر الرجال في أدبه، فصورة الحب في الصعديات انطلقت من المفهوم البيئي، وأثر ذلك يبدو واضحاً، فهي صورة خشنة قائمة تنطوي على ضراوة كاسرة، وطاقة تدميرية هادرة، كما بدت في قصة في سجن "بوالبوسطجي" و"أبو فوده".

فالأثر البيئي في أعمال يحيى حقي يتجلى في اعتماده على الشخصية البيئية منظوراً إليها بعين القيم والأسس الاجتماعية الممتزجة بها، إذ نجد أن البناء الفني عنده يعتمد على تلك الشخصية بنحو غير مجرد عن إطارها الاجتماعي، فهو يعرضها بوصفها مركباً ظاهره الذاتي يشتبك بالخلفية الاجتماعية التي يعيش فيها، كل ذلك يصطبغ بوجهة نظر الكاتب، فهي قائمة بوجه ملحوظ في كتاباته، فيحيى حقي لكونه غريباً عن البيئة في الصعيد "كتب من خارج النفسية البيئية للصعيد، بطريقة المراقب الذي يشاهد ويرصد، ثم يروي ويقص، ومن هنا يقل تزامم الأحداث عنده"<sup>(٦٥)</sup>، لكنه رصد يختلف كل الاختلاف عن قصص تلك الحقبة - في الثلاثينيات من هذا القرن - التي كانت تكتفى بالمشاكل العارضة، والأشخاص ذوي الحضور والفعل القشري، والموضوع المستهلك، السطحي أو المفتعل، فكل ما كان يصبو إليه الكاتب آنذاك هو تضمين القصة أسماء أشخاص وأماكن مصرية دون التأكيد على هذا الظاهر بما يدعمه من روح تلك البيئات<sup>(٦٦)</sup>.

### أسلوب عرض التجربة في الصعديات:

امتازت صعديات يحيى حقي بمستويين من مستويات الطرح الفني للتجارب:

الأول: مستوى الراصد الفوقي [الأعلى]، من داخل الحدث، وذلك في (إزاحة ريحة): "وكيل النيابة"، و(حصير الجامع): "المفتش"، و(البوسطجي): "عباس أفندي".

القانى: أما المستوى الآخر فهو مستوى الملاحظ عن بعد، يلتقط من الأحداث جواهرها التى تحافظ له على انتظام الشكل الكلى للتجربة، من الخارج، فيستطيع أن يخضعها لما ينبغى طرحه من شكل داخلى (الفكرة)، وقد سار على هذا المنهج الأسلوبى فى قصتيه (أبو فوده)، و(قصة فى سجن).

ومجمل الطرح فى النوعين، يعرض قضاياها من داخل هذا المجتمع الغريب عنه (فى المستوى الأول)، والمدهش المثير الذى تظلل قسوته وعاداته ونفسيات أهله وطبائعهم العنيفة (فى المستوى الثانى، ويشترك معه من المستوى الأول قصة "البوسطجى")، فالكاتب يشعر تماماً بأنه خارج تلك الدائرة الضاغطة، ويرسخ لذلك الشعور، ومن ثم فنحن نحس دوماً بحضوره من الخارج بوصفه موجهاً فكرياً (أيديولوجياً)، ومحلاً معرفياً، من خلال فرض فلسفته وتعليقاته.

### صور بيئية:

للقرية منطقها وقانونها الخلقى، ووسيلتها لفرضهما معاً، ويقدم يحيى حقى فى صعيدياته التفاصيل القليلة أو المسهبة عن حياة القرية كأنها مراسيم دقيقة وأحداث شكلية مقدرة، تتم بكبرياء ورصانة<sup>(٦٧)</sup>، فهو يعرض صوراً مختلفة لمفردات بيئية التقطها من داخل تلك البيئة بعد أن اصطبغت بمنظوره الشخصى، وأثرت فيه للدرجة التى استثارته لرصدها، يطلقها سواماً فى حقول قصصه الياقة، فى نماذجها البيئية المحكمة، وصوراً بيئية أخرى تعاود الراصد فيما يلتقطه من صور بيئية.

تلك الصور تنوعت ما بين عناصر هيكلية ومفردات تكوينية، وأفراد بيئيين، وصور موسمية، وخصائص بيئية، فعرض صوراً متنوعة للبيئات المكانية التى تحدث عنها: "طهطا"، و"بنى رزيق"، و"كوم النحل"، و"أبو فوده"، كما صور البيئة الدينية فى "البوسطجى"، و"حصير الجامع"، وصور كذلك مجموعة البيئيين الذين يصبغون الحدث

بالأثر البيئي، ويتجلى فيهم العمق البيئي، فتحدث عن النائحات، والفجر، والفراغة، وأم أحمد، ونرجس، وحميدة ... كما عرض لبعض العادات الاجتماعية مثل: الجريمة، والزواج، والحصاد.... وكذلك الخصائص الاجتماعية التي تمثل انعكاساً للأثر البيئي مثل الهوة التي تفصل بين الموظفين والريف، ولعل ليل الصعيد من أهم المؤثرات البيئية التي تركت بصماتها واضحة في نفس يحيى حقي.

## المكان :

يشكل المكان - في أدب يحيى حقي - فلسفة البناء القصصي، ويثير عناقيد من المعاني، تركز على الخيال المقيد بالمحسوس، ومن المسلمات في نقد الرواية، أن "عنصر المكان لا يكتسب أهمية في الفن القصصي بتوظيفه خلفية للحدث فحسب، بل بوصفه وعاء للزمن، وفي إطار بعدى المكان والزمان تسعى الشخصية القصصية، وتدب فيها الحياة، فإحساس الشخصية الإنسانية بالمكان والزمان هو أساس الشعور بالتواجد والكيان الفردي والاجتماعي، كما أنه يوحى بمدى سعادة الفرد، أو تعاسته، ويكشف عن قدرته على الاستجابة للعوامل المحيطة به: نفسية أو اجتماعية، فليس وصف المكان أو تحديد الزمن، أو اختلاق جو معين أو خلفية معينة، زخرفاً أو إضافة لا مبرر لها، بل هو جزء لا يتجزأ من الإعداد للحدث وتقديمه، وتقديم الشخصيات، وتصوير ما يدور بداخلها، إذ كثيراً ما يعكس المكان ما يجول بخاطر الشخصيات من الأحاسيس، سواء كانت فرحاً أم حزنًا، شعوراً بالأمن أم الخوف، بالطمأنينة أم القلق والقهر والرعب وتوقع الشر"<sup>(٦٨)</sup>.

ويعتمد يحيى حقي في تقديمه للمكان - بوصفه دعامة من دعائم البناء القصصي - على الحواس، وبدون الانتباه للمؤثر الذي نستقبله عن طريقها، فلا ندرك شيئاً من معانيه، فهو العامل الأساسي الذي يساعدنا على التركيز في التفكير،

والإدراك العقلى لما نستقبله من معلومات وخبرات، فالانتباه لما نتقبله عن طريق حواسنا مقترناً بالإدراك، هو الخطوة الأولى فى اتصال الفرد بالمكان وإحساسه بالبيئة<sup>(٦٩)</sup>، فقد يستخدم المكان للدلالة على الواقع النفسى للشخصية القصصية، حيث يتأزر "الزمان" و"المكان" فى تفسير "حاضر" الشخصية من خلال ماضيها، أو - بتعبير آخر - "إسقاط الماضى على الحاضر".

وقد استطاع المكان - بوصفه سلطة بيئية - أن يقهر كل العناصر البيئية الأخرى، لتصير مجرد مفردات مشاركة فى تشكيل سلطة المكان الذى "امتثل - بكل محتواه - ليصير قدراً يؤثر فى الشخصيات"<sup>(٧٠)</sup>، فالمزيج المركب من "البيئة، وعلاقة أفرادها بها" يمثل العامل الحاسم فى تحديد المواقف، واتجاه السرد ومصير الشخصيات، فى أدب يحيى حقى - بشكل عام - ويتجلى - بشكل خاص جداً - فى صعيدياته التى يتجاوز أسلوبها الفرد، أو النموذج، ليصور:

- روح المكان [ومن ثم فإن قصصه حية الحدث، متجددة، وتملك أسباب تجددتها من داخلها، حتى وإن سقطت بعض رموزها، ك - "البوسطجى"] .

- أو العزلة.

- أو قسوة العادات الصارمة.

- أو بالوصول إلى حل للمشكلات التى كانت تشغل المجتمع فى تلك الآونة - المعبر عنها فنياً - كمشكلة "بيت الطاعة"، أو تعدد الزوجات"، أو "إدمان الخمر"، أو الزواج بالأجنبيات"، أو "البخل"، أو "الأولياء الزائفين" ... تلك التى تمثل عيوباً اجتماعية خطيرة، بعضها بقى بحدة أقل تماماً، وبعضها اندثر، أو كاد<sup>(٧١)</sup>.

لقد عنى يحيى حقى بالعرض الشمولى للخصائص الداخلية والمميزات الرئيسة التى تحتفظ لنا بصورة واضحة لروح المجتمع، بعيداً عن الأمور الجزئية أو الموضوعات الهامشية، فهذه الأعمال تظل تملك قيمتها الكبيرة التى تزيد مع مرور



الزمن، فهي فى أبسط الأحوال ستكون شاهداً على روح عصر من الصعب - بدونها - تخيل هيكله، ومن ثم فتمثل روحه أصعب، وما ذاك إلا لأن يحيى حقى تجاوز الفردى الخاص والوقتى العارض، ليكتب عن شىء باق من صنع البيئة التى رضى لسلطتها، بمحتواها الجغرافى والخلقى، وموروثاتها التاريخية والأسطورية والثقافية، وقد استطاع أن يسبر تياراتها الاجتماعية والبيئية: ثقافياً وروحياً وفلسفياً، متجاوزاً السمات السطحية للمنطقة التى يتعامل معها، وصبغة الأحداث والشخصيات المحلية ليصل إلى الإنسانى والعام، دون التضحية بتوهج التجربة وخصوصيتها، وهو بذلك يرسخ لنمطه الخاص، الذى لا يكتفى بالشخصية المكانية ولا يحجبها الخاص فيها، عن العام، أو المحلى عن الإنسانى، بل انطلق من أرضية ثابتة ليعانق أفاقاً أرحب وأكثر شمولاً، محاولاً التوفيق والملاءمة بين هذين المنطلقين فى وقت - مطلع القرن العشرين - كان الكاتب يفرق فى الواقع، على نحو يحجب عنه الأفاق الإنسانى، والكثيرون تمرّدوا على ذلك ورأوا أن التاريخ أولى بذلك من هؤلاء الكتّاب، وأنهم هم الذين سيأتون بالأسلوب الجديد فى المعالجة واختيار التجارب الفنية، فنراهم محلقين فى أفاق فلسفية دون أرض ثابتة، غير أن يحيى حقى وقف بين الاتجاهين: العام والخاص، فألف بينهما.

وعلى الرغم من ظهور سطوة المكان وسلطة قوانينه وموروثه فى قصصه على نحو أكثر حضوراً من أية عناصر أخرى، إلا أن هذا لا يعنى غيبة عناصر أخرى ذات قيمة فاعلة فى التشكيل الفنى عنده<sup>(٧٢)</sup>، هذا التمازج والتداخل مكن يحيى حقى من بلورة روح ونبض وملامح الحياة الحقيقية والبشر الحقيقيين فى بيئة الصعيد، كما أتاح له تجسيد هذه الأمور فى صعيدياته، فقد كان مسلحاً بخبرة حقيقية بالمواقف والشخصيات التى يتعامل معها، ببصيرة شفيفة مكنته من النفاذ إليها<sup>(٧٣)</sup>.

وتتعدد أساليب توظيف المكان فى قصص يحيى حقى وتتباين فى ضوء الفلسفة أو الرسالة التى يسعى لتجسيدها من خلال البيئة القصصية.

ولم يخضع يحيى حقى لقانون المسح الاجتماعي الذي سار على منهجه الواقعيون من قبله، فتفرد أسلوبه الأدبي إذ رأى أن العمل الأدبي الراقى يجب أن يكون كياناً فنياً ناضجاً ومتماسكاً يملك القدرة الكافية على التغلغل في الواقع والوصول إلى أعماق تياراته التحتية، بعيداً عن المسح السطحي للواقع الاجتماعي المصري.

بدأ يحيى حقى تعبيره الفني عن البيئة في الصعيد بقصتيه (إزاحة ريحة)، ثم (حصير الجامع)، إذ تؤكدان صعوبة التغلغل إلى العالم المغلق للقرية المصرية في الصعيد، أو فض مغاليقه، وصعوبة فهم الواقدين من أبناء المدن لمنطق هذا العالم وتقاليده، وتشير القصتان إلى أن المكان الوحيد الذي يستطيع أن يشغله ابن المدينة في حياة القرية الصعيدية، مكان هامشي في نوع من المعتزل الخاص، وأن حياة القرية الحقيقية لا يمكن لغير القروي اختراقها أو المشاركة الفعلية فيها<sup>(٧٤)</sup>.

هذا النمط الاجتماعي استخدمه يحيى حقى في صعيدياته استخداماً خاصاً، فبينما يمثل المكان عنصر طرد للراوى المتخفى وراء الشخصية القصصية، نجده لا يتجسد من خلال عين محايدة، بل كثيراً ما يعتمد الكاتب على الراوى المعلق على الأحداث من الخارج بوساطة وصف ما يسود المكان، حيث يزود القارئ بمعلومات تثير فضوله ورغبته في التعرف على حقيقة هذا المكان، ف - "طهطا" تلقى ظلاً كثيباً على وجدان الشخصية التي راقبت القرية عن كثب، في حين أنها بالنسبة لتاريخنا في الصعيد تمثل عنصر "جذب"، فهي ترتبط بمسقط رأس مفكر كبير قاد حركة التنوير، وهو رفاعة رافع الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣م)، من هنا يكون الفضول والمفارقة معاً، فبينما تمثل "طهطا" لأهل الصعيد مرجعاً بيئياً، وأصلاً تنتمي إليه جذورنا الإنسانية، يجد فيها "وكيل النيابة" همّاً يفرح بالهرب منه، ويتابعه يحيى حقى بقوله: "... فهذا القطار الذي أنقذه من طهطا مع بهمة الليل سيسلمه للقاهرة في وضح الصباح"<sup>(٧٥)</sup>، على أن المكان هنا - "طهطا"، أو "منفلوط"، أو الصعيد بعامة - يمثل المكان المحسوس الذي تعرف من خلاله "يحيى حقى" على أهله ومشاكله<sup>(٧٦)</sup>.

ويكاد ينسحب المنطق نفسه أو الأثر البيئي على روايته (البوسطجى)، فالبيئة فيها هي البطل المتسلط بما تملكه من شخصية انعزالية تنكئ على موروثها المعرفى المغلق لها من القسوة ما يفرض على الأحداث الرضوخ لتلك الموروثات ذات القيمة، وقد عرض يحيى حقى صوراً لقسوة تلك البيئة فى (كوم النحل) تلك البيئة التى تتجمد فيها العواطف فى بعض المواقف مثل قتل "المعلم سلامة" ابنته "جميلة"، لأنها حملت سفاحاً، وهو موقف انقبض بسطه الآن، وعادة لن نجدها فى الحاضر بمثل حدثها الاجتماعية فى عصر بوسطجى كوم النحل، ربما لانتشار العلم الذى رقق طبائع البشر، وخفف من قسوتها فى الصعيد.

فكوم النحل ليست مجرد قرية فى مديرية أسيوط، فيها مظاهر الحياة الريفية من أكواخ وفلاحين وحيوانات وأراض مزروعة بالنباتات المختلفة، بل هى محتوى يرمز إلى شخصية المكان، التى ترسبت جيلاً بعد جيل، حتى أصبحت كياناً له سلطته التى يخضع لها أولئك الذين يعيشون تحت سلطانه، أو الواقدون الذين يطراون عليه، بينما هو يمارس على الجميع ضغوطاً تتبع من داخل الإنسان بوساطة الانعكاس الشعورى من البيئة، مصدر تلك السلطة، فتلك الضغوط هى فى حقيقتها من صنع الإنسان، ولكنها ليست بملكه، إذ أنها ذلك الكيان البيئى الموروث جيلاً بعد جيل، والمميز لتلك الطبيعة الإنسانية، وعلى سبيل المثال، إننا عندما نرى قنبلة تنفجر انفجاراً مجرداً، فمن البطل حينئذ؟ بالطبع ليس القنبلة، ولا الفتيل، ولا من نزع الفتيل عنها، بل هو لحظة الانفجار ذاتها، مضافرة بالشحنات المتفجرة الخارجة لتوها من فوهة القنبلة، كذلك الأمر بالنسبة لكوم النحل، فلا هى البطل، ولا الواقد هو البطل، إنما التصادم بينهما هو الذى صنع صيغة للبطولة.

وقد لاحظت - فى "البوسطجى" - محاولة للربط بين البيئة، وبين "جميلة" التى خرجت عن أعراف أهلها وفرطت فى تقاليدهم العريقة، وخلقهم الذى يضربون من حوله ألف سياج واقٍ، فنراه يبدأ الفصل الثالث (جميلة وبنت ناس) بتعريف كوم

النحل ويختار لهذا التعريف ألفاظاً دقيقة دالة ذات إحياء باطنى مواز لما يطرحه من معنى ظاهرى عادى: "كل الظواهر تدل على أنها بلدة قديمة، قد يرجع سبب إهمالها إلى أن آثارها لم تكتشف بعد، فهي لم تتأثر بالطوفان العربى، وتكاد تنفرد عن بقية بلاد المركز بأن اسمها ليس مسبقاً بـ "بنى" أو ينم عن اسم قبيلة، هي واقعة على الجسر "الطوالى" بعدها عن الجبل نفور ظاهر عن حياة البدو، وارتفاعها عن وسط الحوض ترفع عن الزراعة"<sup>(٧٧)</sup>.

وكأنه يطرح قضية "جميلة" بنت تلك البيئة، والممثلة لاتجاه قد يقف عند حد الظاهرة التى يرفضها المجتمع ويعلن إثرها يوماً بأنها فعل طارئ ويعد الإنسانية بعدم تكرره، وهو سقوط الفتيات فى مغبة رذيلة طارئة، فى الصعيد، والجزء هو القتل العاجل الفورى، ولكن هذا لا يمنع أن قضايا القتل دفاعاً عن الشرف ليست قليلة بحال من الأحوال، كل هذا يرجع إلى إهمال تربيتهن تربية مرنة منذ نعومة أظفارهن تحصنهن من السقوط فى براثن لذة عارضة، ففى البيئات المغلقة ككوم النحل، ليس للفتاة حياة مادية، هي فى أغلب الأمر حبيسة دارها"<sup>(٧٨)</sup>، ثم يبرر بأن هذا الإهمال يأتى فقط لأن آثارهن الأنثوية لا تظهر فى هذه الآونة المبكرة.. فالكاتب يرد إلى البيئة أهم أسباب التردى، فهى السبب الأول وراء سقطة "جميلة" الخلقية، وهى كذلك السبب وراء سقطة "البوسطجى" الوظيفية<sup>(٧٩)</sup> التى أكدت انضمامه لقافلة ضحايا الصعيد، من ناحية، ومن ناحية أخرى أكدت أن عدم اطمئنان "حسنى أفندى" المعاون على أعصاب "عباس أفندى" ولا على ما تخبئه له الأيام<sup>(٨٠)</sup>، كان فى محله، فما إن مضى أسبوع من توجس "حسنى أفندى" حتى أبلغ العمدة أن "عباس أفندى" مزق الرسائل، وهو امتداد لأثر البيئة عليه، فقد تصاعد الشعور بالتسلط المكانى من الخارج، وضغط الشعور بالذنب – الذى كان نتيجة بيئية أيضاً – من الداخل.

كذلك قطعت سقطة البوسطجى [ختم الرسائل من الداخل بخاتم البريد] ما بين العاشقين من حبل واه يربط بينهما، فقد ارتبط "عباس أفندى" بعاشقين فى صراع



مع قيم القرية ومواضعاتها، ويقدم فى الفصل الثالث (جميلة وبينت ناس) قصة حب بين "جميلة"، و"خليل" اللذين ربطت الأقدار مصيريهما بمصير "عباس أفندى"، فقد تعلمتا مثل "عباس" فى المدينة، واكتسبا الكثير من قيمها وأفكارها ورؤاها، وعادت "جميلة" - كعباس - إلى سجن القرية، وهذا التماثل فى الشعور البيئى بين "جميلة"، و"عباس"، لا يدفعه فقط إلى الإحساس بمشاكلتها والتعاطف معها، بل يقوده إلى الاهتمام بها ثم التورط فى قصتها، ويصبح هذا التورط وسيلة غير مباشرة للتواصل مع القرية والتغلب على عزلته فيها، فنظرة "عباس أفندى" لبيئة "كوم النحل" كانت جافة، استفاقت على حرارة الوجد وتوقد العواطف عبر الرسائل التى تمر تحت يديه، وقد "استفاق لأول مرة فى حياته على ضجة الدنيا، تخنق طيها نغمات قد تكون خافتة، ولكنها أصيلة !.. هل كان يظن أن أسطح القش وجدران الطين فى كوم النحل تخفى قلباً متوقداً، يتفطر كل يوم على الورق، ولا يهدم أو يزوى؟" <sup>(٨١)</sup>، فقد وجد "عباس" سلواه فى تلك الرسائل إذ بدأت تتغير نظره لبيئة كوم النحل وتقل حدتها إلى تقبل واضح ينذر بهدنة مرتقبة، كان وراء ذلك كله عدم وجود متنفس بيئى يلبي جزءاً من رغباته كما فى القاهرة <sup>(٨٢)</sup>، فلا يوجد فى كوم النحل حدث مهم يأخذ بوجودان "عباس أفندى"، هذا ما دفعه إلى انحراف وظيفى، هو فى ذاته خيانة لمهنته، كخيانة "جميلة" لقيمها وتقاليدها، تلك الخيانة هى التى ضاعفت من إحساس "عباس أفندى" بالذنب، عند نظره إلى ما آل إليه موضوع "جميلة"، بل تطورت نظره المشفوعة بالشعور الجارف بالذنب، على نحو مبالغ فيه، "يعتقد عباس أنه اغتال هذه الفتاة بهفوته" <sup>(٨٣)</sup>، فطبيعة فك الحصار البيئى - السرية - حول "البوسطجى"، هى السبب المباشر الذى أدى إلى تعقيد حياة "جميلة" - الإنسان الوحيد الذى يتعاطف معه فى خضم هذه البيئة الطارئة - وإلى توجيه ضربة حاسمة لحياتها ومصيرها، تقطع خيط الأمل الواهن بين "خليل"، و"جميلة" <sup>(٨٤)</sup> - وإن كانت عفوية وغير مقصودة - هذه الضربة لا تؤدى إلى تدمير حياة "جميلة" وحدها، بل إلى تدمير حياة "عباس أفندى" نفسه قبل أى شىء آخر <sup>(٨٥)</sup>.



فالبينة تقف وراء الأحداث بشكل ظاهر، وقد عنى الكاتب بإبراز دور بيئة كوم النحل فى إخضاع وقهر هاتين الشخصيتين المتمردتين - "جميلة"، و"عباس" - وتبرز لنا مدى قوة هذه البيئة وسطوتها ومدى هشاشة بطليها المتعلمين وضعفهما.

وتبدو لنا الحياة فى القرية صلبة متماسكة قوية إلى حد قدرتها على التأثير العضوى المحسوس على عباس الذى رفض القرية بكل كيانها البيئى: الخلقى والاجتماعى، وتطاول عليه، كما أن "جميلة" تطاولت على السكونية فى بيئتها عندما تحللت من ربة كوم النحل وخرجت من سجنها إلى بحبوحة الحياة فى مدرسة أسيوط<sup>(٨٦)</sup>، وهنا يظهر أن المعرفة الممزوجة بنوع من الانفتاح - التى عاشها "عباس" فى القاهرة، و"جميلة" فى أسيوط، ثم فى "النخيلة" - لم تكن أبداً فى مصلحتيهما، فعندما عين "عباس" فى كوم النحل لم يستطع التواءم معها، كذلك "جميلة" عندما عادت إلى القرية أحضرت معها "قبعات وكتباً: أعجوبتين فى بيوت القش والطين"<sup>(٨٧)</sup>، وقد تسامحت القرية مع هاتين الأعجوبتين تسامحاً ظاهرياً متحفزاً، ولكنها وقفت بحسم ضد أهم الأعاجيب التى جلبتها "جميلة" معها، وهى اتجاهها الجديد إزاء تقاليد القرية ومواضعاتها<sup>(٨٨)</sup>.

أما البيئة فى قصتى (أبو فوده)، و(قصة فى سجن) فلا تلعب دور الخلفية الفاعلة ذات المشاركة الرئيسة فى بنية التجربة، واليد الطولى فى تشكيل الأحداث وتوجيهها، كما أنها فى الوقت نفسه لا تعد الظاهر الهادئ المحايد، وإنما أصبحت مفرداتها - على وجه الاستقلال - كالنيل، والجبل، والفجر ومطاردة السلطة والليل والربابة، وطرق وأساليب الحياة اليومية فى الصعيد، كل ذلك من العوامل الفاعلة فى صياغة الحدث وبلورة نسيج الأقصوصة وبنائها ورسم إيقاعها المتميز بصورة يتداخل فيها موضوع كل قصة من جنس وموت، أو جنس وسرقة، وشخصيات كل قصة ومكانها، وعناصر الطبيعة المحيطة بموضوعها فى نسيج كل واحد، هو الصعيد، فالجبل فى قصة (أبو فوده) تحسبه هامداً، ولكن إذا تأملت بنية القصة وجدته يمر فى

فضاء الصورة القصصية من السحاب الأسود، جاثماً على شخصياتها فى مجموعة من المشاهد تمثل تنويعات على اللحن الجنائزى لمصير (هابيل) على يد (قابيل)..<sup>(٨٩)</sup>، فإذا نظرت إليه وجدته قائماً يتربص، فيبدو - فى القصة - وكأنه يرمز إلى المرأة، فيشى برموز جنس لافتة، ويرمز إلى ما فى المرأة عموماً من سطوة وهيمنة.

ويقوم المكان بدور شاهد العيان على الجريمة، بل مسرحها فى "أبو فودة"، وعلى الرغم من كون الجبل يمثل الثبات النسبى، إلا أن انطباع "جاسر" يتغير، ومن ثم تتغير صورة المكان فى عينه، ويقف بنا يحيى حقى فى تفصيل دقيق للمشاعر الداخلية، وقد انعكست على المحجر، ويمكن أن ننظر إلى الجبل من خلال عين "جاسر" فى ضوء انطباعين<sup>(٩٠)</sup>:

**الانطباع الأول:** تصوير لحظة التهيؤ والإعداد للحدث/ الجريمة، وهنا يخلع يحيى حقى صفة الحياة على الأشياء، فتتحرك الظلال، ويسقط الجسم البشرى على حجارة تتحرك، ويضع يحيى حقى فى عمق المشهد - بهذا الانطباع - صورة الحيوان والطير، وكأنه يرسخ للإيحاء بما يربط بين تلك الحادثة وحادثة "هابيل"، و"قابيل"، والغراب، فهو باستخدامه لصور الحيوان يستثير فينا مشاعر السخط على الجوانب الشريرة التى طمست عقل جاسر وبصيرته.

**الانطباع الثانى:** ترى معه "أبو فودة" - بمن فيه - واجماً، فى حين جلس "جاسر" بين عدد من الحجارة ذاهلاً عما حوله، فالمناظر التى تبصرها عيناه تقع على مخ صدئ، فلا يفهم منها شيئاً، والصورة هنا إرهاب بنهاية "إسماعيل" حيث تلقفته يد الموت.

## الليل:

الليل عنصر بيئى طبعى شديد الخصوصية عظيم الأثر فى كتابات وشخصية يحيى حقى، وهو رمز مهم فى عالميه: الأدبى والحياتى، فقد عاش ليل الصعيد الذى

ينقض عليه، وهو فى أضعف حالاته، كوحش كاسر كئيب قاس ولا إنسانى ومتخماً بالمخاوف... فهو الوقت المناسب - دائماً - للمؤامرات وارتكاب الجرائم، كما أنه الوقت المناسب - كذلك - لتقييد الأنفس وانحباس الروح، فالليل فى الصعيد "سجان له يد سوداء تغلق الأبواب، عند غروب الشمس على الإنسان والحيوان" (٩١).

وقد وصف الليل فى "البوسطجى" وصفاً يرتبط بالعمى والقيود والسلاسل والثقل وكثير من الهموم والمخاوف الغامضة، ويجعله مسئولاً عن مخاوف الشخصية الرئيسة ومعاناتها، يقول يحيى حقى: "ليل فى ظلمة العمى، تلفع به الكون مرغماً، ثم هبط على الفضاء حملاً ثقيلاً، أحاط بالأرض كالقيود وغطى الحقول كالقفن، ولف القرى كالضمار. وانحدر - بلا حد لاتساعه - إلى الشقوق، فاحتواها، ثم تلفت يبحث عن مداخل النفوس التى يعلم أنها تستقبله، وتتشربه، فاحتلها، يتمطى فيها..." (٩٢)، فهذا هو ليل كوم النحل يعكس بانشعابه وتفاصيله قسوة تلك البيئة، ويمثل وحدة وسبيلاً من وحدات وسبل جبروتها، وقد صورته يحيى حقى فى حركة تجسد مدى سطوته على أفراد هذه البيئة الهامدة، إنها مثل بيئة "أبو فودة"، فى النهار حركة ودوى، وفى الليل سكون وهواء يصفر (٩٣).. فإذا لحق جبروت هذا الليل المراكب السائرة فوق صفحة النيل - هذا المارد المتحفز - ارتكنت إلى ظهير "موردة" [ميناء القرية] حتى تتفادى إطباق الماردين - النيل والليل - على وهن أخشابها.

هذا الليل يحول صورة السماء فى ظلامها إلى جناح وطواط حط على العالم له بين الحين والآخر رعشة خفيفة هى سبب هزة هذه النجوم القليلة التى ترجف ثم تثبت (٩٤)... أو أن هذه الهزة وليدة تدافع الأرواح الشرقية الهائلة فى الفضاء، أو هى صدى لامتلأ أنفوس أهل الشمال - عنوان البهجة - الذين ظللتهم هذه السماء، بالرضا والجدل، فأصبحت هزة النجوم رقصاً (٩٥).

والليل فى "قصة فى سجن" يرتبط ببيئة الصعيد فى مظاهرها المادية: (الخفافيش، والبعوض..)، ومظاهرها المعرفية (المؤامرات، والجرائم..)، ومظاهرها الوجدانية (الأحزان، والموت..).

ولا يحلو ليل الصعيد إلا بالسمر الذى يأكل الوقت حول نار وقودها قوالح الذرة فى فضاء الحقول، تحت سماء تتأثرت نجومها<sup>(٩٦)</sup>، وربما استخدم الفلاحون مصباحاً يبعدون بزيالة نوره يد الليل الممتدة إلى أنفاسهم، لكن الليل كلما تقدم ضاقت أنفاس المصباح يزيدا اختناقاً حلقة كثيفة من (ناموس) كالتراب، انعقدت حوله على الرغم من دخانه المتصاعد<sup>(٩٧)</sup>.

ويكتظ ليل الصعيد بالجريمة التى هى مصدر "طرد بينى" من "القوى الطارئة" التى تقابل بها البيئة فى الصعيد وافديها<sup>(٩٨)</sup>.

### المقيم والوافدون:

يقيم فى الصعيد سلطان التقاليد، وقسوة العادات، وجبروت المؤاخذة... ويفد عليه منعمون سلبهم الصعيد لذة العيش الطلق ودعة الحياة الناعمة فى براح العاصمة، وأبدلهم بها خشونة طبع وفضاظة فى المعاملة وغلظة فى المحاجة، لذلك انفجرت بين الوافدين والريف هوة كبيرة، فهناك الكثير من السبل تدعم اتساعها، لكنه لا سبيل لرأبها ورتق ما بين البيئة والوافدين من تنافر، ويصف يحيى حقى المظاهر الانعكاسية لتلك النفسية فى تصرفاتهم بقوله: "اتسع ما بينى وبين الجميع من قطع شعرت به واضحاً منذ أن بدأ هذا الحديث.. فهم أهل البلد، أدرى بأمورهم وأنا الموظف، لا يهم - مادام بعيداً - أى خبط يتحكم فيهم"<sup>(٩٩)</sup>. وظلت جملة (المزارع شىء، والميرى شىء...)<sup>(١٠٠)</sup> تختصر كل ما انطوت عليه نفسياتهم ضد الحكومة والوافدين، نفسية قوامها خليط من الريبة والاستخفاف وشىء من الرضا المغتصب، وطاعة كلها تمثيل كاذب، هذا الشعور هو قوام مجاوبتهم لكل تدخل فى أمورهم، فمن ذا الذى يقدر إحساسهم بسوء الحظ تجاه ما يأتىهم من قرارات أو حلول لمشاكلهم، من أجنبى عنهم - حكومة أو موظفاً - لا يفهمهم، إذ يعيش هو فى وادٍ، وهم فى وادٍ... يقتصر فى تدخله على الترافه الغث السخيف، ويترك ما هو لديهم من قرين الحياة



ومستلزماتاتها... فمرة يحدثهم عن جثث الدجاج، ومرة عن إحصاء الناس فرداً فرداً ومرة إحصاء الزرع شجرة شجرة، وعوداً عوداً... يحقنهم سنة، وجاموسهم سنة.. (١٠١).

فى هذه المرحلة الفنية من صعيديات يحيى حقى كان أكثر صدقاً فى عرض نظرتة إلى تلك البيئة وأهلها، لكنه كذلك لم ينج من شىء من التعالى طمس أمام عينه الراصدة حقائق بعض الأمور فلم يرَ منها سوى زائفها، فهو مثلاً يسمى انتظار هؤلاء المحتاجين للحصاد: "جشعاً" (١٠٢)، وهى إحدى نظراته القاصرة إلى الفلاح ونفسيته، التى كان فهمها يستعصى على يحيى حقى فى تلك الحقبة، فكيف يكون "جشعاً" من وصفه بأنه "لا يبلع ريقه إلا إذا دخل الكيس [كيس القطن] منزله، وعند قبض الثمن تربكه النقود ويحتار ماذا يدفع وماذا يبقى، ولا يستفيق إلى نفسه إلا وهو صفر اليدين.. كما بدأ انتهى" (١٠٣)، والنظرة نفسها يطرحها فى صياغة أخرى، فى تعليقه على حياة "سامى"، وكيل نيابة "طهطا"، ونظرتة إلى تلك البيئة، حيث أن "النفور بينه وبين هذا البلد يزداد يوماً بعد يوم، وكان أكبر ما (يفلقه) غيظاً: أن يخرج من منزله فى منتصف الليل ويقوم معه (المركز) ويقعد، وبعد رحلة شاقة يصل إلى مكان الجريمة، فيجد القتل فلاحاً فى جلاباب أزرق قديم، حافى القدمين" (١٠٤)، وكأن الأمر أعجوبة، فماذا عساه يرجو أو يتمنى؟.

هذه النظرة المتعالية - التى يتكرر استخدامها فى أدب يحيى حقى، والنظر بوساطتها إلى الأشياء من حوله - تؤكد الهوة التى كانت تفصل بين أهل الريف والوافدين فى ذلك الوقت، أفلا يستحق هذا الفلاح المقتول، الذى انقض بنيران حياته، أن يقوم له "المركز" ووكيل النيابة؟، إن سامى يصف الجريمة بأنها نوع من الترف، فيثير حفيظته منه أنه الترف الوحيد الذى يعرفه الفلاح...!، وهذه النظرة تجاه البيئة وأهلها فى الصعيد، غير موضوعية وغير مبررة فنياً على النحو الذى توخاه الكاتب -



مثلاً - فى تجسيد نظرة "عباس" فى (البوسطجى) للبيئة، ونظرة الفلاحين له كذلك، محبذاً موقفه من أولئك الفلاحين فى تجاهله وجفائه لهم، فهو يعطف على "عباس" على الرغم من تحله، وانهيار شخصيته، ويحمل الصعيد تبعة انحرافه<sup>(١٠٥)</sup>، ويلتمس له الغفران فى أن أعماقه لا تزال سليمة، فعباس أفندى "جريمته واحدة، وقد يقول متشكك إنها أثر مما فى نفسه من قبح مكتوم، ولكن حسنى أفندى المعاون يثق فى طهارة صديقه، فجريمته ليست إلا ختاماً مفاجئاً لاصطدام عباس، ربيب (قهاوى) القاهرة وشوارعها: بالصعيد، وطنه، وفلاحيه...، طبيعة قبل أن تفسد تكسرت، فهو أحسن حظاً من بقية الضحايا الذين يموتون - على مهل - عفناً<sup>(١٠٦)</sup>.

## الزواج:

هناك أنواع مختلفة من الأشكال التى يتم بها الزواج فى الصعيد أكثرها انتشاراً زواج البدل، وهى أنواع تعود إلى أعراف اجتماعية وتقاليد بيئية، لا إلى سنة متبعة، أو تشريع ملزم، ومن أنواع الزواج التى كانت تتم فى الصعيد آنذاك، ورصدها يحيى حقى فى أعماله: الزواج بالهبة، وهو نوع ينتشر بين الفلاحين الذين يتزوجون فى البنادر<sup>(١٠٧)</sup>.

أما فى الظروف العادية، فعندما يتقدم الخاطب للخطبة، تستميل الفتاة أمها فى جانبها لتكوين جبهة للضغط على الأب للتنازل عن بعض الشروط التى يلزم الخاطب بها، وتريان أنها مجحفة، ومن ناحية أخرى، فالفلاح ينتظر موسم الحصاد وبيع المحصول، أو يبيع جزءاً من أرضه إذا أقدم على الزواج، وذلك لتغطية نفقاته<sup>(١٠٨)</sup>.

ومن التقاليد المعهودة فى الصعيد أن تسبق ليلة الزواج جلسات متعددة بين العروس وأقربانها يتحدثن فيها بانطلاق، دون قيود، وقد رصد يحيى حقى ذلك المشهد تصويراً وصفيًا دقيقاً، إذ قال عن جمع الفتيات: "ينصتن لفتاة تفضى لهن

بمخاوف هي على كل حال لذيفة، بدليل ما في وجوه المستمعات من تطلع، وعيونهن من بريق<sup>(١٠٩)</sup>.

ويعد التعبير عن الفرح بالغناء والرقص من العادات البيئية التي تتضح في الصعيد مكسوة بآثار من البيئة تكسبها خصوصية عن مثيلاتها في البيئات الأخرى، حيث يقول: "وقف من جديد يراقب جمعاً من الناس، أغلبه نساء حافيات، وسطهن (غازية) ترقص حول قلة، ثم جاءت فوقها تغطيها بملابسها، وقعدت.. ثم قامت، فإذا بالقلة قد اختفت معها.. وأسفرت على وجوه المتفرجات سعادة صادقة، وإعجاب كبير، وعجب: كيف استطاعت؟ ويسأل المتفرجون: أين وضعتها؟ والراقصة لا تزال تملأ الجو برنين "الصاجات"<sup>(١١٠)</sup>.

وإذا ما تم الزواج فالصعيدى طرقة الخاصة التي يفتح بها حياته الزوجية، فهو يهتم بأن ترى زوجه فيه أسداً هصوراً، لا غراً مقهوراً، ويظل هذا الأمر هاجسه المخيف، لذلك يبدأ بمعاجلتها بالضرب، وقد رصد يحيى حقى هذه المشاعر وهي تعتلج في نفس صاحبها في صراع نفسى محتدم، فيقول: "فى أول لياليه سيسويها بضرب موجع، لتفهم أنه من عينة أخرى، لا تحتل اللعب على الذقون.. سيحبسها في الدار، ويقفل عليها بالمفتاح"<sup>(١١١)</sup>.

ومن التقاليد البيئية - في الصعيد - التي تركت أثرها في أدب يحيى حقى، أنهم عند موت القريب عن زوجه الغريبة يجب على أحد أقربائه الزواج منها لكفالتها حتى لو كان مرتبطاً بعهد، إذا ما تعين لتلك المهمة، انفكت عنه عهوده وقد صور يحيى حقى ذلك في (أبو فوده)، حيث قال: "جاسر لا يجد مفراً من أن يتزوج من أرملة ابن خاله.. فالمصيبة مصيبتها.. هي (بحراوية) فارقت بلدها وأهلها..، وليس لها عائل في (بنى شقير)..<sup>(١١٢)</sup>، ولذلك طلب من "حسين رمضان" أن يحله من "فاتحة" ابنته.

وقد يتخذ الزواج في الصعيد شروطاً شكلية مغايرة في بيئة مثل بيئة "كوم النحل" القبطية، لكن ذلك يعود إلى نمط البيئة الدينية على نحو ما سيأتى تفصيله.

## ثانياً: البيئات الضمنية:

يضم الصعيد مجموعة من البيئات الضمنية التي كان لها بالغ الأثر في أدب يحيى حقي، بطريقة حياتها وتكوينها الفكري والثقافي وعاداتها وتقاليدها وأسلوبها في مواجهة الحياة والتعامل مع الآخرين من ناحية، ومع البيئة من ناحية أخرى.

والبيئة الضمنية - بحسب مفهومى لها - هي: " ظهور نسق تأريخى للمجتمع، وذلك باكتساب أفرادها سمات، أو تقاليد تاريخية موروثة من بيئات أو حضارات سابقة، على نحو واضح، وتعيش بهذه السمات داخل إطار البيئة الجغرافية بحيث لا تطفئ سمات النسق الموروث على البيئة الجغرافية، مع احتفاظ كل بخصائصه".

ومن تلك البيئات ما يمتد امتداداً تاريخياً داخل المجتمع، مثل بيئة "الفراعنة"، و"الفجر"، و"الأقباط"...، وهي "البيئة الرأسية"<sup>(١١٣)</sup>، ومنها ما يمتد جغرافياً مثل بيئة المحاجر، وهي "البيئة الأفقية"<sup>(١١٤)</sup>.

وفيما يلي استعراض لنماذج من "البيئات الضمنية" في أدب يحيى حقي:

### الفراعنة:

يلمس يحيى حقي الامتداد البيئى والتداخل بين "البيئة الأفقية" - فى الصعيد - و"البيئة الفرعونية" ذات الاتجاه "الرأسى" القادم من قاع الماضى ليلقى بظلاله على قمم المستقبل، مروراً بحاضر أولئك البيئيين.

هذا الامتداد البيئى للصعيد - من الفراعنة إلى العصر الذى عبر عنه يحيى حقي فى كتاباته - يتضح فى مواضع كثيرة، ويحاول الكاتب التأكيد على تلك الفكرة كلما سنحت له الفرصة لذلك، حتى فى الأخلاق والتركيب الاجتماعى والمستوى العقلى لابن هذه البيئة، وقد ربط بين البيئة وامتدادها التاريخى عندما قال: "فى المتاحف -

من عهد طيبة - جماجم لمومياوات عليها آثار وقع "الشومة" (١١٥)، والمدقق فى كلام يحيى حقى يلحظ أن العصر الذى ذكره لم يكن زمانياً - كما هو معهود - ولكنه عصر مكاني - إن صح التعبير - وكأنه يريد التأكيد على سطوة المكان مهما تعاقبت الأزمنة، من خلال ما مزجه به من فعل طبعى متوارث، وهو يعلم تماماً أن مصر بأسرها - وليس الصعيد فقط - واقعة فى أسر ذلك الامتداد البيئى للسماوات البيئية المستمدة من عصر الفراعنة، فى تهافت ملح، آثار دهشة يحيى حقى، حتى أنه قال متعجباً: "لا أفهم لماذا لا تحيا مصر إلا بظلم الفراعنة؟.. إن مجد الفراعنة حلم جديد، بقدر ما هو بعيد.. ولأجل أن يستحضر روح هذا العصر، يجب أن يكون هناك إجماع على فهمه ومحبه وطلبه، فهل هذا متوفر فى مصر؟" (١١٦).

فالبيئة الفرعونية (المصرية القديمة) تمثل سطوة الموروث، إذ أنها ذات شمولية نفسية، وسطوة اجتماعية، فالكاتب حاول الربط بين ممثل البيئة الفرعونية فى ثوبها الجديد المحول إلى "بيئة قروية" رامزاً به إلى ما أصاب نفسية المصريين من شيوع ظاهرة التسلط النفى المادى، ورمز له بالبيئة الفجرية، ثم أسقط على رمزه ما اتسم به من تطور تصاعدى، حينما حاولت الفجرية - فى (قصة فى سجن) - تجريد "عليوى" من بيئته التى تمثل حاضره وماضيه وجذوره التاريخية، وقد نجحت فى ذلك، فكان لصاً طريداً خائفاً لا يبالى بشيء، ويعيش يومه بأى شكل وعلى أى وجه، هذا التحلل البيئى - الذى أصاب "عليوى" - من "أصله"، أدى به إلى أن يذوق بعض ما يلقاه الفجر من الإهانات والمطاردة، أولاً.. ثم انتهى إلى الضياع وفقد الحرية والانطلاق غير المدروس، الذى باع من أجله ماضيه، وهو المصير نفسه الذى ينتظر الشعب المصرى إذا استمر العيش فى ظلال تلك الحياة النفعية المادية التى رمز لها بحياة الفجر التى تعتمد على السلب والنهب والتنكر لأية قيم أو أعراف أو تقاليد أو موروثة.

ويلاحظ هنا طموح الكاتب فى أن يجعل من وصفه لعلوى وصفاً بيئياً بما يكسبه إسقاطاً أولياً يشير إلى بيئة الموروث التاريخى ذات الجذور الثقافية الراسخة

التي هي أرسخ - بحال من الأحوال - من بيئة (الفجر) الذين يعيشون على السلب والنهب والاختطاف والسرقة...، يقول يحيى حقى فى وصفه لعلوى: "قد لا تلحظ العين أدلة وراثته الفرعونية من قامة مديدة وصدر عريض.. لا يفتر عن الحركة، تجدد نشاطه قوة خفية تسيل فى الوادى، ولا تقل عن النيل جرياناً.. لم يفنهما صنم كالهرم، ولا قبرتها آلاف السنين، تحت تأثير شمس الصعيد" (١١٧).

لقد تضامنت هنا بيئة (علوى) الفلاح - فى سبيل تخليق الرمز المستمد من الماضى، وإسقاطه على الحاضر - مع البيئة الفرعونية بوصفها بيئة ذات سطوة ثقافية وتاريخية ووجدانية واجتماعية، ثم مع بيئة الصعيد ككل، فهو فى كل مرة يحاول تحجيم البيئة وتحديدتها بحدود جديدة، فأولاً: هى تنتمى إلى بيئة ذات شمولية Universal هى المصرية القديمة، وتمثل بالنسبة لها امتداداً معنوياً (وجدانياً)، ثم هى جزء من بيئة الصعيد، وهى بيئة مادية قائمة [تجارية فى "كوم النحل"، ثم زراعية فيها أيضاً، وزراعية رعوية فى بيئة "قصة فى سجن" ..] مع ملاحظة اهتمام يحيى حقى بإبراز النشاط البيئى لأهل البيئات التى يطرح أبعادها الاجتماعية والنفسية على بساط الإبداع الأدبى.

ومن الصور البيئية المستمدة من أثر بيئة الصعيد الرأسية، ذات الامتداد التاريخى من عهد الفراعنة، صورة الميت المنقول فوق صفحة النيل من شط الحياة إلى شاطئ الموت، وكثيراً ما يحدث ذلك حتى اليوم، وقد صور يحيى حقى هذا المشهد فى قصة (أبو فوده) حيث يقول: "يألف النيل منذ الفراعنة تأرجع الميت من أولاده، على ظهره.. فى الغرب المنازل، وفى الشرق القبور، أنها نزهة الوداع" (١١٨).

## الفجر:

هناك الكثير من الأساطير الفجرية التى تتحدث عن منشأ الفجر، وتختلف تلك الأساطير تبعاً لمصادرها وأزمانها، إلا أنها فى الحقيقة - وكما كشفت عنها دراسات



علم الأجناس البشرية (الأنثروبولوجيا) - تشير إلى أن أصلهم من شمال الهند، وتحديدًا من (البنجاب)، ومن مقاطعة "سند" في "الباكستان" (١١٩).

وقد ذكر "الفريوسى" فى ملحمة (الشاهنامة: كُتَاب الملوك) - فى القرن العاشر الميلادى - كيفية دخول قبائل الفجر إلى بلاد فارس، إذ استقدمهم الشاه (بهرام كور) من الهند لإدخال السرور إلى نفوس شعبه، فأرسل له الملك (شانكور) اثنى عشر ألف بهلوان ولأعب فاقطعهم الأرض وأعطاهم الماشية والحبوب التى تكفى لتدبير أمر مؤنتهم، وبعد عام بارت الأرض بسبب إهمال الزراعة، فغضب عليهم (بهرام كور) وأمرهم أن يتجولوا فى أنحاء البلاد بحثًا عن كسب، وأن يعيشوا من عائد ألعابهم وأغانيهم، ونظرًا لانصراف "الفرس" عن اللهو - الذى هو بضاعة الفجر - ونهجم منهج الجد فى حياتهم، ساءت أحوال الفجر، وضربوا فى البلاد الأخرى طلبًا للرزق (١٢٠).

فالفجر قوم رحل حطوا رحلهم لأول مرة فى بلاد فارس عام ٧٥٠م تقريبًا، فلم يطل مقامهم بها لصعوبة الحياة فيها لأمثالهم، وقد فرقته هناك طرق الترحال ومسالك العيش المتشعبة ولا تزال طوائف منهم تعيش للآن فى الدلتا والصعيد على السواء فى كل محافظة تقريبًا (١٢١) ممن هاجر منهم إلى مصر.

وقد التقى يحيى حقى بتلك البيئة المغلقة التى لا تضم إليها من المنتمين إلا أبناءها، فهم لا يقبلون الغريب بينهم (١٢٢)، ولفت انتباهه أسلوب حياتهم وتأثر بما سمع عنهم، أو عايشه من خلال عمله معاونًا للإدارة من اختصاصه النظر فى شئون المجرمين، فقد صورهم فى تتبع نفسى وبيئى عميق فى "قصة فى سجن"، فصورة "الفجرى" عنده تجسدها شخصية بيئية - نون تحديد - ذات سمات خاصة ترتبط بعدم المبالاة، فتلك السمة يستمدّها الفجرى من بيئته - بيئة الفجر الرحل (١٢٣) - فهم لا يملكون شيئًا يبالغون من أجله، حتى أنفسهم للعراء، إنهم مكشوفون من داخلهم، وعلى الرغم من ذلك، فهم يشكلون نمطًا بيئيًا شديد الخصوصية، فبيئتهم تتحرك

حركتها الذاتية وتمارس حياتها بإيجابية وتواجه مشكلاتها، وتحاول أن تجد حلاً لها، وسكانها ليسوا مجرد كتلة بشرية سلبية الإرادة والفكر، ولا معرضاً لنماذج من صور الجهل أو التخلف، إنهم حقيقيون يواجهون مشاكل حقيقية، هم غالباً أصحاب اليد الطولى فى عقد محاذيرها، ويستطيعون التفكير لأنفسهم، وليسوا مجرد كتل صماء لا تحس ولا تشعر، ولكنهم جمع لهم نواتهم المميزة، يتطلعون ويحلمون ويحيكون الخطط ويصارعون فينتصرون أو يهزمون، إنهم دائماً يحاولون أن يتحركوا حركة ذاتية مستقلة.

فالفجرى "لا يهमे سوى اليوم الذى هو فيه.. والدنيا كلها أمامه لا حدود لها، إن استطاع أن ينال منها شيئاً، فليخطف.. وهو سعيد" (١٢٤).

وكل الحكايات عن الفجر تؤكد انهم "لصوص"، و"خطافون"، ولهم حيل لا تخطر على البال (١٢٥)، وهو ما يفسر سبب خوف "عليوى" القروى الساذج من الفجر عندما نزلوا بالقرب من الغنم، ولم يشعر بالراحة إلا بعد أن قبض عليهم العسكر، لكنه فوجئ بالفجرية الشابة تختبئ بجوار الجدار (١٢٦)، ولما رآها، توسلت إليه ليأخذها معه، وهنا ظن عليوى أنها ستتحول إلى قروية فى بيئته، لكن سرعان ما تلونت، وحاولت استقطاب عليوى إلى خصائصها البيئية التى تناسبها، وبدأت تمل معيشتها الجديدة الواضحة، وسيرها فى طريق معلوم، وعانت تحن لتجوالها القديم، كل لذتها أن تطارد من بلد إلى بلد، ولا تزيد صلتها بمكان ما أكثر من ليلة (١٢٧)، فلم تجد ما يسوق عليوى نحو رغبتها سوى الحب، فأذاقته ما لم يذقه من قبل، ولوحت له بمزيد، فتحول معه عليوى للبيئة الفجرية، تحولاً هادفاً موجهاً، فكل ما يراه من هذه البيئة هو تلك الفتاة، فى حين أن الفجر فى خصائصهم البيئية ما يجبرهم على عدم إتاحة الفرصة لغير الفجر للدخول فى بيئتهم، إذ يستحيل بالنسبة لهم ذلك (١٢٨)، إلا إذا كان معه ما يخططون للسطو عليه، وقد ألمحت الفجرية إلى ذلك منذ البداية، فقالت له: "أحنا دلوقتى غجر مع بعض ... كل حاجاتنا ويا بعض" (١٢٩)، فشيوع الملكية بينهم من

خصائصهم البيئية، لكن المبادرة بشيوع الملكية - من طرف واحد - بينهم وبين غيرهم، ما هو إلا مقدمة للسطو على كل شىء فيها، فالغجر أنانيون لا يقبلون الغريب بينهم<sup>(١٣٠)</sup>.

### الأقباط:

الإسلام هو القاعدة الدينية للبيئات الاجتماعية في مصر، وقد صبغت تلك القاعدة بصبغتها البيئات الدينية الأخرى، هذا الأثر البيئي يظهر بوضوح كبير في الصعيد، عنه في بيئات مصرية أخرى، فيصف يحيى حقى "المعلم سلامة" - والد "جميلة" في رواية (البوسطجي) - بقوله: "لا يكاد يفترق في مظهره وخلقه وعاداته، عن بقية المسلمين، فالملبس واحد، والعمامة فوق رأسه عليها المقدار ذاته من الغبار، وتحجب امرأته في الطريق كأهل البلد"<sup>(١٣١)</sup>.

ويصوره يحيى حقى بشخصية دينية قوية، فالمعلم "سلامة" (أرثوذكسى) يزهو بزيارات القسيس له، وعيادته مرضاه مباركاً ومصلياً<sup>(١٣٢)</sup>، ويتصدى المعلم سلامة لقيادة جوقة الترانيم في خشوع وتضرع<sup>(١٣٣)</sup>.

فهذا المظهر البيئي من أثر البيئة الدينية الغالبة، لكن للأقباط عادات دينية واجتماعية مختلفة، فبينهم قدر يسير من السفور والاختلاط، وقد تتمتع القبطية في الصعيد بالسفور، لكن للصعيد سطوة تحجم عدد من يعرفونها من خارج إطارها العائلي، إذ قلما يزيدون عن أولئك الذين يرونها لأول مرة<sup>(١٣٤)</sup>.

ولهؤلاء الأقباط مدارسهم الخاصة (فى أسيوط) وقد تركت تلك البيئة أثرها فى رواية "البوسطجي"، إذ وضع الكاتب من خلال عرضه لأحداث روايته مجموعة من التراكيب الخاصة الداخلية، فى تلك البيئة، فهو يصور مشهد زواج "خليل" من "جميلة"، وما حال نون إتمامه من عقبات، على رأسها اختلاف الملة، فالعريس

(بروتستانتى) والعروس (أرثوذكسية)، هذا الاختلاف جعل القس يرى أنه "لا بد من أن يكتب لمصر ليستأنن" .. ثم سألهم: "هل جاء (خليل) بشهادة من كنيسة بالنخيلة تؤكد أنه غير متزوج؟" (١٣٥)، وجعلت العقبات والمعوقات من هذا النوع تتراعى تباعاً، بينما يكبر سر "جميلة" فى أحشائها، ويطفو على السطح شيئاً فشيئاً، السر الذى ما إن أدركه أبوها حتى قتلها، وعندها ظل الناقوس يخفق فى سماء كوم النحل كقلب متعب... فالموت هو الحالة الوحيدة التى لا تتوانى الكنيسة فى دق الناقوس له إشعاراً بوقوعه دون انتظار شهادة تدين القتيلة أو حتى تبرر قتلها (١٣٦).

### محجر (أبو فوده) :

تداخلت مع البيئة المكانية فى الصعيد بيئات مهنية كان لمكانها الجغرافى وطبيعته، اليد الطولى فى تشكيل نفسية الخاضعين لسلطته البيئية، ومن هذه البيئات التى تأثر بها يحيى حقى، بيئة المحاجر، إذ عرض - من أمثلتها - لبيئة محجر (أبو فوده) المقابل لبلدة (بنى شقير) من الناحية الأخرى للنيل، فمحجر "أبو فوده" بيئة صغرى، فى منظومة بيئية كبرى هى الصعيد، و"أبو فوده" مكان له من القسوة ما يجعل اسمه علامة للخوف والرعبة، فى بلد تجمع بين نقيضين هما: لين الماء وقسوة الجبل والمحجر، ثم تصطفى منهما غدريهما المخبوعين، ومن مجموع هذه الظلمات تتشكل بيئة "أبو فوده"، التى تعيش نهائراً ليلها ليس منه، ففى نهار "أبو فوده" حركة وفرقة وبوى، وفى الليل سكون وهواء يصفر (١٣٧)، "لا يجهل (مراكبى) واحد يجوب الصعيد، اسم (أبو فوده) ... فإذا جاوز المكان حمد الله وجلس يغنى ...، إذ لا أمان ل - (أبو فوده)، فالمراكب أمامه تشعر أن الجبل واقف لها بالمرصاد، كشيطان ينفث عليها ريحاً خبيثة تملأ القلوع وتميلها للماء... (١٣٨).

هذه الصورة تجسد رهبة (أبو فوده) فى نفوس الذين يعرفون تلك البيئة، وهى الصورة التى انطبعت فى وجدان يحيى حقى، وتأثر بها وشكلها خياله، على الرغم مما



يخالطها من أسطورية فى التخيل وجنوح فى الوهم أو الاعتقاد...، فالراكبية كلهم يعتقدون أن فى (أبو فوده) شيئاً مرصوداً من القدم، يدفع بالراكب لحتفها، ولا شأن للهواء أو الريح، فكم من مركب قاربته وقلوعها ترفرف، وليس فى الجو نسمة هواء، فإذا جاءت تحتها، انتفخ القلع وترنح المركب من ضربة خفية، وانقلب ظهرها فوق الماء<sup>(١٣٩)</sup>.

غير أن هذه الصورة هى التحليل القريب من وجدان وثقافة هؤلاء السذج وأسلوبهم فى التفكير، فهى تبرر - بما يوائم سذاجة تفكيرهم - كثرة الحوادث فى (أبو فوده)، والتي أرجع يحيى حقى سببها المنطقى المعقول إلى الحجر رأساً، بكل مخاطره، أو لأن الجبل فوق الماء مباشرة، يرد التيارات الهوائية المصطدمة به إلى النيل فتحدث بومة تتسبب فى مخاطر كبيرة لمن هم على صفحته<sup>(١٤٠)</sup>، وهذا التعليل طرحه يحيى حقى على لسان بعض أصحاب العقول السليمة من العمال المتحمين بتلك البيئة.

وقد صور يحيى حقى الحجر تصويراً دقيقاً يظهر مدى تأثره بالعلاقات الداخلية، التى تربط سمات تلك البيئة بوجدان الراصد المتأمل، كذلك يبدو متأثراً بحياة عمال المناجم فى تلك البيئة، وقد اختلفت مستويات التصوير، فى وصفه لتلك البيئة، إذ بدأ من الخارج، ثم أخذ يتغلغل فى نفسية عمال المنجم والمحيطين به، فهو "من بعيد يبدو للراصد الخارجى أبيض ناصع اللون، يرتد عنه الضوء فى إبهار وتوهج ...، وكل الجبل مرشوق برجال معلقين على سفحه، مربوطين من أواسطهم بالحبال، وفى أيديهم حديد يضربون به الجبل، ويرتد الصدى من كل النواحي، بعضهم يغنى، وهو يدق... وبعضهم منهمك فى عمله... لا تتأخر ضربة عن ميعادها الموزون"<sup>(١٤١)</sup>، لكن هذا الظاهر يخفى وراءه وحشاً له فى كل يوم ضحية.

والجبل فى (أبو فوده) يبدو من بعيد وكأنه مفصول عن الماء بينما هو قائم عليه، وقد رصد يحيى حقى هذه الملاحظة فى إطار صورة كلية بقوله: "كان (إسماعيل) يظن



- طول عمره - أن الجبل بعيد عن الماء بمسافة، ولكنه هذه المرة رأى كيف يلطم الماء الحجر لطمًا، وبعض الأحجار المتناثرة، غرقى فى الماء لنصفها، كيف ينبت من الماء مثل هذا الصخر؟، قد يبدو كان النيل راكع أمام (أبو فوده) يغسل له قدميه<sup>(١٤٢)</sup>، لكن ما لبث أن بدأ (أبو فوده) يتجلى على حقيقته.. إذ أن له فى كل يوم ألف لسان من معول حديدى يصدم به الحجر<sup>(١٤٣)</sup>.

لقد رصد يحيى حقى من خلال تلك البيئة شريحة خاصة من شرائح الحياة فى الريف، وقد تخير مرحلة قروية هادئة، فى تصعيد درامى متنامى الحدث، بشكل غير رتيب ولا صارخ مما جعل الحياة التى عرضها مليئة بالخصوصية والحيوية فى مواقفها الرئيسة، أو الثانوية، تتدفق الأحداث، حتمية الطرح، مهمة التناول، يهدف الكاتب من خلالها إلى تسجيل استقصائى لجوانب الحياة الريفية التى يعرضها، تلك الجزئيات، التى تكون خصوصية العالم الواقعى، ويتسم بها النص الأدبى.

## إحالات وأسانيد:

- ١ - عبد الرحمن الشرقاوي: أحد كُتّاب القصة الفنية في مصر ورائد من رواد الشعر الجديد وروائي ومسرحي، كما يعد من رواد الدعوة إلى الأدب الواقعي الاشتراكي، وقد عالجت كتاباته القضايا السياسية والاجتماعية وقضايا الفن والحياة بأسلوب جديد لم يَحِدْ فيه عن جادة الالتزام، ولد عبد الرحمن أحمد الشرقاوي في قرية الدلاتون بمركز شببين الكوم من أعمال محافظة المنوفية في العاشر من نوفمبر عام ١٩٢٠م، وتخرج في كلية الحقوق بجامعة فؤاد الأول عام ١٩٤٣م، وتوفي في العاشر من نوفمبر عام ١٩٨٧م.
- ٢ - من أبرز أعماله في هذا الصدد روايته "الأرض" [ط. مكتبة غريب، القاهرة: د. ت.].، وقد صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٥٤م، كما أن الشرقاوي صور الفلاحين والأرض والبيئة الريفية في أعمال أخرى منها "قلوب خالية"، و"الفلاح".
- ٣ - انظر أسلوب العرض البيئي في رواية "يوميات نائب في الأرياف" [انظر، توفيق الحكيم: يوميات نائب في الأرياف، ط. هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٥م].
- ٤ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٧٣ - ١٧٥).
- ٥ - د. حلمي بدير: الاتجاه الواقعي، (ص: ١٣١).
- ٦ - د. شفيع السيد: اتجاهات الرواية، (ص: ١٤).
- ٧ - طبعة دار المعارف - سبتمبر ١٩٥٥م، وقد أعادت الهيئة المصرية العامة للكتاب طبعتها مع الأعمال الكاملة ليحيى حقي، وأضافت إلى الطبعة الجديدة ثلاث قصص جديدة ليست من صعيدياته وإنما هي قصص تدور حول بيئات

أخرى، وآخر طبعاتها صدر فى إطار مشروع مكتبة الأسرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، عام ١٩٩٧م.

٨ - أم العواجز، سلسلة الكتاب الذهبى روزاليوسف، أغسطس ١٩٥٥ م، والقصتان هما "حصير الجامع"، و"إزازة ريحة".

٩ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٦٠ - ١٦٢).

١٠ - د. عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، (ص: ٢٠٦).

١١ - (الجانب التراكمى للفلسفة): يعنى أن رؤية الكاتب لما يدور حوله مستمدة من تجارب متنوعة عاشها وتراكت آثارها فى نفسه بون منهج فكرى معين، فهى أقرب إلى النظرة الفطرية للأشياء. أما (الجانب الخبرى) فهو الرؤية الموجهة ذات المنهج الواضح المستمد من خبرات سابقة تركت آثارها فى نفس ووجدان الكاتب فاستقبلها بوعى تام وصنفها فى إطار منهج فكرى واضح، [انظر للباحث: ظواهر فنية، (ص: ١٠١)].

١٢ - انظر، أم العواجز، (ص: ١٧٤) و (ص: ١٨٣).

١٣ - الاسترجاع أو الارتداد إلى الوراء (الفلش باك flashback)، هو أن يترك الراوى مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها فى لحظة لاحقة لحدوثها (انظر، د. محمود الحسینی: تيار الوعى فى الرواية المصرية، ص: ٨٦، سلسلة كتابات نقدية / ٥٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٧م.

١٤ - انظر، أم العواجز، (ص: ١٨٦ - ١٩٥).

١٥ - انظر، أم العواجز، (ص: ١٩٦).

- ١٦ - انظر، أم العواجز، (ص: ٢٠٨ - ٢٠٩).
- ١٧ - انظر، أم العواجز، (ص: ١٧٠).
- ١٨ - أم العواجز، (ص: ١٨٦).
- ١٩ - انظر، أم العواجز، (ص: ١٨٠).
- ٢٠ - أم العواجز، (ص: ١٩٢).
- ٢١ - أم العواجز، (ص: ١٨٦ - ١٨٨).
- ٢٢ - أم العواجز، (ص: ١٩٤).
- ٢٣ - أم العواجز، (ص: ١٩٤ - ١٩٥).
- ٢٤ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٦٠-١٦٢)، وأم العواجز، (ص: ١٦٨-١٨٥).
- ٢٥ - البيئة الضمنية هي ظهور نسق تاريخي للمجتمع باكتساب أفرادها سمات أو تقاليد تاريخية موروثة من بيئات أو حضارات سابقة، على نحو واضح، وتعيش بهذه السمات داخل إطار البيئة الجغرافية، بحيث لا تطفئ سمات النسق الموروث على سمات البيئة الجغرافية مع احتفاظ كل بخصائصه.
- ٢٦ - د. محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، (ص: ١٨٨).
- ٢٧ - د. محمد حسن عبد الله: الريف...، (ص: ١٨٨).
- ٢٨ - أشرت من قبل إلى أن يحيى حقي كتب خمس قصص حول الصعيد، منها واحدة فقط هي "حصير الجامع" لم يكن محورها امرأة، إضافة إلى أنني أخرجتها عن الإطار الفني، في صدر حديثي هنا.

- ٢٩ - البوسطجى، من مجموعة "دماء وطين"، (ص: ٢٢).
- ٣٠ - خليها على الله، (ص: ١٨٧).
- ٣١ - أم العواجز، (ص: ١٩٦).
- ٣٢ - دماء وطين، (ص: ١١٣).
- ٣٣ - انظر، محمد جبريل: مصر المكان.. دراسات فى القصة والرواية (ص: ٣١٩ - ٣٤٩)، هيئة قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٨م، و: انظر، د. مصطفى الضبع: استراتيجية المكان (ص: ١٩٥ - ٢٠٢) هيئة قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٨م.
- ٣٤ - دماء وطين، (ص: ١١٠).
- ٣٥ - دماء وطين، (ص: ١١٢).
- ٣٦ - دماء وطين، (ص: ١١٣).
- ٣٧ - دماء وطين، (ص: ١٢٠).
- ٣٨ - دماء وطين، (ص: ١٢٢).
- ٣٩ - أم العواجز، (ص: ١٨٩).
- ٤٠ - أم العواجز، (ص: ١٩٠).
- ٤١ - أم العواجز، (ص: ١٩٢).
- ٤٢ - د. عبدالمحسن طه بدر: الروائي والأرض، (ص: ٦١)، ط ٢ - دارالمعارف، القاهرة ١٩٧٩م.
- ٤٣ - د. عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، (ص: ٣٩ - ٤٠).



٤٤ - عرض يحيى حقى لهذه الفكرة فى: خليها على الله، (ص: ٢٠٤).

٤٥ - أم العواجز، (ص: ١٨٨).

٤٦ - دماء وطن، (ص: ٦٨).

٤٧ - انظر، أم العواجز، (ص: ١٩٣).

٤٨ - انظر، دماء وطن، (ص: ١٠٤ - ١٠٥)، ولى أن أقارن هنا بين فاعلية "حميدة" وبين "زينب" التى تقودها أمها [أيضاً] للفحش المتستر، تلك التى لم يستطع الراوى فى قصة (الوسائط يا أفندم) أن يعطيها قوته ولا أن يتصالح مع واقعها، فاتخذهما وسيلة لتغطية فشله وتأمين انسحابه من الحى، ويبقى كذلك: التأكيد على إلحاح ذلك النمط عند يحيى حقى، نمط الأم التى تدير وتظلل فحش ابنتها، بل وتقودها إلى ذلك بنفسها.

٤٩ - دماء وطن، (ص: ١٢٠).

٥٠ - انظر، دماء وطن، (ص: ١١٦ - ١١٧).

٥١ - انظر، د. عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، (ص: ١٤٦ - ١٤٧).

٥٢ - التراكم هو القيمة الفنية والمظهر الجمالى للخبرة التاريخية عند المبدع، وهو طغيان وجدانى لجزئية تجريبية ملحة، ويكون هذا النوع من التراكم مشاعاً فى كتابات الأديب، تتحكم فى درجته خبرة الأديب المكتنزة فى إطارات المعرفة والإدراك الفكرى له [انظر للكاتب: ظواهر فنية - فصل التراكم، (ص ١٠١ - ١٠٣) ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٦م].

٥٣ - د. عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، (ص: ١٤٧).

٥٤ - دماء وطن، (ص: ٨٥).

- ٥٥ - الشند: نبات عطري يستخدم للبخور، انظر: دماء وطن، (ص: ٨٦).
- ٥٦ - المقصود بالمادية هنا: الحسية الموضوعية المجردة بعيداً عن معنى النفعية والأناية.
- ٥٧ - دماء وطن، (ص: ٤١).
- ٥٨ - دماء وطن، (ص: ٣٨).
- ٥٩ - دماء وطن، (ص: ٤٥).
- ٦٠ - دماء وطن، (ص: ٥٥).
- ٦١ - انظر، مجلة الهلال، فبراير ١٩٨٥م، عدد خاص عن يحيى حقى، (ص: ٧٨).
- ٦٢ - دماء وطن، (ص: ١٠٩).
- ٦٣ - دماء وطن، (ص: ٤٩).
- ٦٤ - انظر، دماء وطن، (ص: ٥١).
- ٦٥ - د. عبد الحميد إبراهيم: القصة القصيرة، (ص: ١١٩)، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٨م.
- ٦٦ - انظر، فجر القصة المصرية (ص: ٦٩)، وانظر: د. عبد الحميد إبراهيم: مجلة إبداع، العدد الثاني، السنة الأولى، (ص: ٩٠).
- ٦٧ - انظر، مجلة إبداع، العدد التاسع، السنة الأولى، (ص: ٣٠).
- ٦٨ - انظر، د. أحمد الهوارى: الرحيل إلى الأعماق، مجلة فصول، مج ٢، ع ٤، (ص ٦٥)، القاهرة: هيئة الكتاب ١٩٨٢م.
- ٦٩ - انظر، د. أحمد الهوارى: الرحيل إلى الأعماق، (ص: ٦٥).

- ٧٠ - د. عبد الحميد إبراهيم: القصة القصيرة، (ص: ١٢٠).
- ٧١ - انظر، يحيى حقى: فجر القصة المصرية، (ص: ٨٥ - ٨٦).
- ٧٢ - انظر، د. عبد الحميد إبراهيم: مجلة إبداع، س١، ع٢، (ص: ٩١).
- ٧٣ - انظر، مجلة إبداع، س١، ع٩، (ص: ٢٨).
- ٧٤ - انظر، مجلة إبداع، س١، ع٩، (ص: ٣١).
- ٧٥ - أم العواجز، (ص: ١٩٥).
- ٧٦ - راجع بخصوص هذه الفكرة، د. الهوارى: الرحلة إلى الأعماق، (ص: ٦٧).
- ٧٧ - دماء وطن، (ص: ٤٦).
- ٧٨ - دماء وطن، (ص: ٤١).
- ٧٩ - انظر، دماء وطن، (ص: ٦٥).
- ٨٠ - انظر، دماء وطن، (ص: ٢٢).
- ٨١ - دماء وطن، (ص: ٤٣).
- ٨٢ - انظر، دماء وطن، (ص: ٢٨).
- ٨٣ - دماء وطن، (ص: ٧٤).
- ٨٤ - انظر، دماء وطن، (ص: ٦٨).
- ٨٥ - انظر، مجلة إبداع، س١، ع٩، (ص: ٢٨).
- ٨٦ - انظر، دماء وطن، (ص: ٤٩).
- ٨٧ - دماء وطن، (ص: ٥٤).

- ٨٨ - انظر، مجلة إبداع، العدد التاسع، السنة الأولى، (ص: ٢٠).
- ٨٩ - د. الهوارى: الرحلة إلى الأعماق، (ص: ٦٨).
- ٩٠ - انظر، د. الهوارى: الرحلة إلى الأعماق، (ص: ٦٨).
- ٩١ - خليها على الله، (ص: ١٢٩).
- ٩٢ - دماء وطن، (ص: ٤٤).
- ٩٣ - انظر، دماء وطن، (ص: ١٣٠).
- ٩٤ - انظر، دماء وطن، (ص: ٩٢).
- ٩٥ - انظر، دماء وطن، (ص: ٩٣).
- ٩٦ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢١٩).
- ٩٧ - انظر، دماء وطن، (ص: ٩٢).
- ٩٨ - انظر، أم العواجز، (ص: ١٨٩).
- ٩٩ - أم العواجز، (ص: ١٧٠).
- ١٠٠ - أم العواجز، (ص: ١٧٧).
- ١٠١ - انظر، أم العواجز، (ص: ١٧٦).
- ١٠٢ - انظر، أم العواجز، (ص: ١٨٠).
- ١٠٣ - أم العواجز، (ص: ١٨١).
- ١٠٤ - أم العواجز، (ص: ١٨٨).
- ١٠٥ - انظر، دماء وطن، (ص: ٣٦).

- ١٠٦ - دماء وطنين، (ص: ٣٧).
- ١٠٧ - انظر، دماء وطنين، (ص: ٥١).
- ١٠٨ - انظر، دماء وطنين، (ص: ٥١).
- ١٠٩ - دماء وطنين، (ص: ٥٥).
- ١١٠ - انظر، دماء وطنين، (ص: ١٠٢ - ١٠٤).
- ١١١ - دماء وطنين، (ص: ١٢٣).
- ١١٢ - دماء وطنين، (ص: ١٣٣).
- ١١٣ - البيئة الرأسية: هي بيئة الامتداد التاريخي مثل بيئة الفجر، والفراعنة.. وغيرهما، وما تكتسبه البيئة القياسية من تقاليد موروثة من تلك البيئات .
- ١١٤ - البيئة الأفقية: هي بيئة الامتداد الجغرافي مثل البيئة الشعبية في القاهرة، والبيئة الساحلية في الإسكندرية، وبيئة الصعيد...، وما تملكه تلك البيئات من خصائص اجتماعية.
- ١١٥ - خليها على الله، (ص: ١٨٨).
- ١١٦ - فجر القصة المصرية، (ص: ١٣٠).
- ١١٧ - دماء وطنين، (ص: ٨٢ - ٨٣).
- ١١٨ - دماء وطنين (ص: ٣٢)، وانظر، بيير مونتيه: الحياة اليومية في مصر، (ص: ٤٣٥-٤٣٧) هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٧م.
- ١١٩ - انظر، مشربون من بلد إلى بلد (تحقيق خاص)، مجلة "فنون" (العدد ١٥٨، ص: ١٠)، [دمشق: الهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون - ٢٢/٨/١٩٩٤م].



١٢٠ - انظر القصة في: منتخب شاهنامه - باهتمام محمد على فروغى -  
تهران ١٣٢١ هـ .

١٢١ - انظر، مشردون من بلد إلى بلد، مجلة فنون (العدد ١٥٨، ص: ١٠ - ١١).

١٢٢ - انظر، دماء وطن، (ص: ٩١).

١٢٣ - الرحل: هم الذين فى حالة هجرة داخل منطقة معينة [انظر، المعجم  
الديموجرافى، (ص: ٤٤)]، والفجر يهاجرون داخل دائرة قد تكون ضيقة جداً  
بحيث تكون عودتهم موسمية إلى بعض الأماكن.

١٢٤ - دماء وطن، (ص: ٩٨).

١٢٥ - انظر، دماء وطن، (ص: ٨٥).

١٢٦ - انظر، دماء وطن، (ص: ٨٦).

١٢٧ - دماء وطن، (ص: ٩١).

١٢٨ - انظر، دماء وطن، (ص: ٩٧).

١٢٩ - دماء وطن، (ص: ٩٧).

١٣٠ - انظر، دماء وطن، (ص: ٩١).

١٣١ - دماء وطن، (ص: ٤٧).

١٣٢ - انظر، دماء وطن، (ص: ٦٢).

١٣٣ - انظر، دماء وطن، (ص: ٤٨).

١٣٤ - انظر، دماء وطن، (ص: ٥٠).

- ١٣٥ - دماء وطنين، (ص:٥٩).
- ١٣٦ - انظر، دماء وطنين، (ص:٧٥).
- ١٣٧ - انظر، دماء وطنين، (ص:١٣٠).
- ١٣٨ - دماء وطنين، (ص:١٢٦).
- ١٣٩ - دماء وطنين، (ص:١٢٧).
- ١٤٠ - انظر، دماء وطنين، (ص:١٢٦).
- ١٤١ - دماء وطنين، (ص:١٢٧).
- ١٤٢ - دماء وطنين، (ص:١٢٧).
- ١٤٣ - دماء وطنين، (ص:١٣٢).



## المؤلف فى سطور

علاء الدين رمضان السيد مرسى .

حاصل على درجة الدكتوراه فى النقد الأدبى بامتياز مع مرتبة الشرف الأولى من جامعة الأزهر .

عضو اتحاد كُتّاب مصر، ورئيس مجلس إدارة نادى طهطا الأدبى .  
يعمل كاتباً وناقداً وباحثاً حراً .

### من أعماله :

- المتواليات - شعر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣).
- الخطو على مدارج المدينة - شعر (دمشق: اتحاد الكُتّاب العرب، ١٩٩٣).
- غابة الدندنة - شعر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ١٩٩٥).
- ظواهر فنية فى لغة الشعر العربى الحديث - دراسة بحثية نقدية، (دمشق: ط١، اتحاد الكُتّاب العرب، ١٩٩٦)، (طهطا: ط٢، نادى الأدب بقصر ثقافة طهطا، ٢٠٠٠).
- شاعرنا - دراسة مشتركة (الرياض: العبيكان ٢٠٠٠)
- سمكة ظامئة - نسان مسرحيان، (القاهرة: هيئة الكتاب، ٢٠٠٣).
- مصايب الجهنى وحكاياته المرحّة، (القاهرة: وكالة أرس للبحوث وال نشر، ٢٠٠٤).
- مقدمة فى الشعر اليابانى، (الرياض: منشورات المجلة العربية، نوفمبر ٢٠٠٧).

- ديوان التانكا اليابانى، (القاهرة: هيئة الكتاب - كتاب إبداع الأول صيف ٢٠٠٧).
- قصائد ليست عاطفية تماماً - شعر لهجى (القاهرة: وكالة أرس، والغد الأدبى للتوزيع ٢٠٠٧).
- سجن العصافير - قصة شعرية للأطفال (الرياض: دار طويق للنشر والتوزيع ٢٠٠٨).
- أثر البيئة والمتغيرات الاجتماعية فى أدب يحيى حقى (مخطوطة الما جستير).
- اللغة فى الشعر العربى الحديث حدودها الدلالية وفنيتها (مخطوطة الدكتوراه).



المراجعة اللغوية : نيرمين محمد ممدوح  
الإشراف الفني : أنجى چورچ







يتشكل الكتاب من ست مقالات، الأولى حول بيئة الصعيد وأثرها في الكتابات السردية لدى بعض كتاب الجنوب، والثانية تدرس المكانين الجمالي والإبدالي في بعض النماذج القصصية التي كتبها أدباء الصعيد، والثالثة تدرس نصاً روائياً للكاتبة جمالات عبد اللطيف، والمقالة الرابعة تقدم نمطاً بيئياً مغايراً ومختلفاً وفريداً في كتابات القاص سعيد رفيع، ثم تقدم المقالة الخامسة مرائي صورة الصعيد الوجدانية في رحلة البحث عن الذات في كتابات القاص السوهاجي محمد محمود عثمان، وتأتي المقالة السادسة والأخيرة لترصد رؤية وتناول الكاتب الكبير يحيى حقي للصعيد من خلال دراسة الصعيد في أدبه من حيث الرؤية والأثر.

الغلاف: إبراهيم عبد المنعم حسين

Bibliotheca Alexandrina



0808576

